



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
GRADO EN HISTORIA

**LA SEGUNDA GENERACIÓN DE ARTISTAS EN LA ESPAÑA EN
SOMBRAS: DE BORES A COSSÍO**

**THE SECOND GENERATION OF ARTIST IN THE SPAIN IN
SHADOWS: FROM BORES TO COSSÍO**

Autora: Raquel López Jiménez

Director: Fernando Villaseñor Sebastián

Universidad de Cantabria

Curso 2015/2016

Septiembre de 2016

INDICE

INTRODUCCIÓN	2
RESUMEN/ABSTRACT	4
1. ANTECEDENTES ARTÍSTICOS	5
1.1 LA PRIMERA GENERACIÓN DE LA ESPAÑA NEGRA	5
1.2 EL PANORAMA ARTÍSTICO DE ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XX	8
1.3 EL GRABADO EN ESPAÑA DURANTE LOS SIGLOS XIX-XX	8
2. SEGUNDA GENERACION DE ARTISTAS DE LA ESPAÑA NEGRA O ESPAÑA EN SOMBRAS.	11
2.1 EL ULTRAÍSMO	11
2.2 FRANCISCO BORES (1898-1972)	14
2.3 FRANCISCO COSSÍO “Pancho Cossío” (1894-1970)	19
3. BORES Y COSSÍO EN LA COLECCIÓN DE ARTE GRÁFICO DE LA UC. CONTEXTUALIZACIÓN Y VALORACIÓN DE SU OBRA.	26
3.1. COLECCIÓN UC DE ARTE GRÁFICO. CATÁLOGO DE ESTAMPAS DE BORES Y COSSIO	28
Bores, Francisco (Aguafuerte y puntaseca)	29
Bores, Francisco (Xilografías)	31
Cossío, Francisco	35
3.2 LA ESPAÑA NEGRA, REINTERPRETACIÓN DE BORES	37
3.3 COSSÍO Y “HAMPA”, LAS ESTAMPAS DE LA MALA VIDA. RELACIÓN CON LA OBRA DE BORES.	41
CONCLUSIONES	44
ANEXO: ÍNDICE DE FIGURAS	47
BIBLIOGRAFÍA	49

INTRODUCCIÓN

Aunque no exista una fuente historiográfica que acuñe o hable de la “España sombría” o “España Negra”, fueron varios los artistas que plasmaron la visión que se tenía de ese concepto de España durante los siglos XIX y XX. Un periodo en decadencia social, espiritual y política que no quedó impune a los artistas de estos siglos; algo que se observa, no solo recogiendo obra gráfica, sino también literaria. Desde Goya (1746-1828), se pretendía utilizar el grabado como forma de difusión masiva de las ideas, críticas, sátiras e incluso la filosofía política que el artista tenía de su tiempo. De este modo, se llegó a una forma de representación más subjetiva y subordinada sobre la idea que el artista tenía y no guiada por las directrices objetivas que marcaban instituciones como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y su academicismo. Goya como promotor de una visión lúgubre, tenebrista y consciente de la hipocresía y falsedad de la sociedad de su época, decidió buscar una forma de plasmar su impresión a través de sus famosos *Caprichos*. La temática tradicionalista y costumbrista de esa España que fue criticada por él en su tiempo, tuvo el relevo de varios artistas, también considerados pioneros en esta función de demanda social.

Más tarde con la llegada de Regoyos (1857-1913) y el poeta Verhaeren (1855-1915), aparece por primera vez el apelativo de “España Negra” o “España en sombras”, en la que tras un viaje del poeta extranjero por España, es consciente y procede a analizar desde su visión anglosajona, esa sociedad decadente de su tiempo, en la que Regoyos participa, y publica varias obras y escritos sobre ello. Sin embargo, no fue la excepción a la regla.

Con los años, artistas como el escritor y artista gráfico Ricardo Baroja (1871-1953) también absorbió esa predilección por ilustrar y plasmar la España sombría que parecía estar intrínseca desde principios del siglo XIX. Utilizaba como modelos a gente de a pie, marginados y personajes grotescos en los que basaba sus obras.

Tras esta primera generación, nos adentramos en el siglo XX de la segunda generación de esa España en sombras, en las que el grabado jugará un papel fundamental junto a un movimiento llamado Ultraísmo, sin el cual no se explica la transición de la lírica contemporánea hacia uno de los más brillantes períodos de ésta. Apareció en los años posteriores a la Gran Guerra (1914-1918) como consecuencia del irracionalismo e individualismo. Es en este movimiento en el que artistas de la talla de Francisco Bores (1898-1972) ponen su obra al servicio del Ultraísmo, no por demanda de las injusticias

sociales, o por los olvidados, sino por la representación del tema costumbrista y la ferviente necesidad de modernizar el arte de la España de esa época. El movimiento Ultraísta calará en los dos artistas que vamos a analizar, por un lado Bores y por otro Francisco Cossío (1894-1970). Aunque éste negará pertenecer al movimiento literario, sí que puso a su servicio sus capacidades artísticas y ambos, por separado, desarrollan una serie de grabados que están recogidos en el Gabinete de Estampas de la Universidad de Cantabria y que fueron empleados por Luis Sazatornil para crear un discurso de los artistas que trabajaron esta temática de la España en Sombras¹.

El primer objetivo del trabajo es desarrollar y conocer los antecedentes históricos que sentaron las bases y se atrevieron a ilustrar esa España olvidada y en sombras, de la que Goya fue el precursor.

Después, abordar cómo Regoyos plasma esa idea, que será lo que utilice la segunda generación de artistas como Cossío, Bores y José Guitérrez Solana (1886-1945), en su reinterpretación de la misma y que casualmente ambos artistas utilizarán en sus inicios.

También pretendemos conocer la situación de España en el panorama artístico centrándonos en la técnica del grabado. Aunque no abarque la producción principal de la obra de Cossío y Bores, casi todos, incluidos artistas de repercusión e influencia mundial, como Picasso, han trabajado con dicha técnica.

Nos centraremos en la biografía y producción artística de Francisco Bores, en un plano nacional y en Francisco Cossío en un plano regional. La creación de estampas mediante la técnica de la xilografía correspondería a la primera etapa artística de ambos autores y para su apreciación, explicaremos la vida, la importancia internacional que llegaron a tener y la influencia de otros artistas y vanguardias del momento. La investigación y el conocimiento de éstos, no sólo nos dará las bases para contextualizar sus obras en el Gabinete de Estampas de la Universidad de Cantabria, sino que también aportará la idea y el conocimiento del prestigio que tuvieron en el arte de la España del siglo XX y nos enseñará a valorar y ver con otros ojos su obra y la calidad artística de la misma.

¹ SAZATORNIL, L. 2003. *España en Sombras: De Goya a Solana*: Colección UC. Santander. Vicerrectorado de Relaciones Institucionales de la Universidad de Cantabria.

LA SEGUNDA GENERACIÓN DE ARTISTAS ESPAÑOLES EN LA ESPAÑA NEGRA: DE BORES A COSSÍO.

RESUMEN:

El presente trabajo pretende abordar la segunda generación de Artistas Españoles que dedicaron parte de su obra a ilustrar la *España Negra*. Darío de Regoyos junto a Verhaeren fueron los primeros en ilustrar “una España rancia, primitiva, oscura, tétrica, enferma y muriéndose”. Esta obra tenía el objetivo de plasmar las formas de vida populares vistas como manifestaciones de carácter nacional. Ésta visión influirá en artistas posteriores que harán reinterpretaciones de esa publicación.

Esa segunda generación de artistas, entre los que se encuentran Bores y Cossío, que formaron parte del ultraísmo, importante movimiento cultural contemporáneo, fueron coetáneos y compañeros de estudio, abordaron esa temática en sus comienzos haciendo uso de la técnica del grabado. Se pretende analizar dicha producción conservada en el Gabinete de Estampas de la Universidad de Cantabria.

Palabras clave: España Negra, Bores, Cossío, Xilografía

THE SECOND GENERATION OF SPANISH ARTISTS IN *SPAIN IN SHADOWS*: FROM BORES TO COSSÍO.

ABSTRACT:

The following work consists of a study about the second generation of Spanish Artists who dedicated a big part of their work to illustrate the *Spain in Shadows*. Darío de Regoyos together with Verhaeren were the first ones to illustrate “a rancid, primitive, dark, gloomy, sick and dying Spain”. Their work aimed to capture the popular lifestyles, seen as manifestation of a national character. This view will have an influence on subsequent artists reinterpreting that publication. This second generation corresponds to artists such as Bores and Cossío, both of them coetaneous and colleagues. Engraving was an essential part at the beginning of these artists’ careers, in the same manner “ultraísmo” was an essential part in the Spanish contemporary cultural movement. We are going to analyzing their works of art in relation with the concept of *Spain in shadows* through some engraving that are kept at the UC.

Keywords: Spain in shadows, Bores, Cossío, xylography

1.- ANTECEDENTES ARTÍSTICOS

1.1 LA PRIMERA GENERACIÓN DE LA ESPAÑA NEGRA

Uno de los primeros antecedentes artísticos que empleó su obra para ilustrar ese período de crisis en la España de mil setecientos es Francisco de Goya y su ejemplar obra de los *Caprichos*. Una serie de estampas en las que se refleja el inminente cambio de los valores y la sociedad de esos años, transmitiendo un mensaje de expresión ideológica del siglo de la razón y recogiendo en las mismas representaciones filosóficas, políticas y culturales.

Entre las diversas teorías interpretativas de los *Caprichos*, Javier Blas, hace un análisis de lo que representaron estas estampas, el contexto y el por qué surgieron. Desecha la idea de que probablemente fue la enfermedad que dejó sordo al artista lo que le incentivó para realizar obras tan sombrías o aislarse tanto de la sociedad como de su profesión. Asegura que estos *Caprichos* aparecen en el mundo en el que Goya se encuentra. En éste, jugaron un rol fundamental la resistencia a la reforma, el apego a sus privilegios por parte de los que los disfrutaban, la amenaza de la Inquisición, y la invasión napoleónica que arruinó el país después de hacer patente la indignidad de las clases dirigentes. Cuando parecía que con el reinado de Carlos III se advertía un poco de esperanza, ésta fue dilapidada por el reinado de Carlos IV, donde existía una reina caprichosa y liviana, una nobleza corrompida y afrancesada y un pueblo que comenzaba a sentir su personalidad².

Asegura también que la enfermedad y las propias experiencias de Goya influyeron de manera directa en su producción, pero éstos no fueron los únicos motivos, también lo fue el apartamiento del arte normativo típico de la época y el nuevo camino del arte hacia la invención más subjetiva. A esto hay que unir la enfermedad grave que le costó el sentido del oído; las relaciones íntimas con la Duquesa de Alba y la influencia de un círculo de intelectuales³. De Feijóo a Jovellanos y Goya, la brillante minoría de ingenios

² GOYA, F. 1978. *Los caprichos de Goya: Introducción y catálogo crítico de Enrique Lafuente Ferrari*. España: Barcelona Grafos, S. A. Arte sobre papel. pp. 8-9

³ REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO [sitio web]. 2008. Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando. Goya, Goya en la Calcografía Nacional, Caprichos. [Consulta 04-08-2016]. Disponible en: <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goia/goia-en-la-calcografia-nacional/caprichos/>

españoles trató de luchar por una España mejor, usando el arte para penetrar en la sociedad. Así sus grabados se establecen como herramienta para llegar a toda la sociedad.

Gracias a todo este contexto, Francisco de Goya vio la vida desde una perspectiva más iluminada por la razón percibiendo la insensatez del mundo, la mentira, la hipocresía, la injusticia y frivolidad y la vanidad de la sociedad de su tiempo, por eso quiere utilizar sus grabados para plasmar toda esa amarga visión pesimista y desilusionada desde un punto de vista crítico⁴.

Sin embargo, a pesar de todo el esfuerzo de Goya por plasmar esa temática, no fue hasta la publicación de *La España Negra* (1899) por Darío de Regoyos cuando se acuñó esta expresión. Pintor español de origen asturiano que destacó en la pintura impresionista durante finales del siglo XIX y principios del siglo XX, aunque su obra es digna de estudio y admiración, lo que realmente nos interesa analizar, persistiendo en ese concepto de España, es la publicación de dicha obra⁵. Ésta la coordinó junto al poeta belga Verhaeren y, en palabras de Miguel de Utrillo, “Describe y ve a una España rancia, primitiva, tallada a golpe de escapa, obscura, tétrica, enferma y muriéndose”⁶. La idea de la obra, con temática filosófica, se formó por las impresiones que tuvieron ambos tras hacer un viaje por el norte y centro de la península⁷. Esta nueva interpretación y conceptualización de una España Negra, llegó a hacer mella en varios artistas posteriores, tales como José Gutierrez Solana, que pintaría óleos con el mismo título que algunas obras de Regoyos. Al fin y al cabo, el objetivo final era plasmar las formas de vida populares vistas como manifestaciones de un carácter nacional. Algunos autores, incluso, sitúan a Regoyos como el precursor de la Generación del 98⁸. La España Negra surge de la fusión de la pintura y la literatura, vía que algunos artistas necesitaron para desahogarse y para dar a conocer, tanto su opinión como su obra.

⁴ GOYA, F. 1978. *Los caprichos de Goya: Introducción y catálogo crítico de...* Op. Cit., p. 19-25.

⁵ MUSEO DEL PRADO [Sitio Web]. 2016. Madrid: Museo del Prado. Enciclopedia, Regoyos y Valdés, Darío de. [Consulta 15-08-2016] Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/regoyos-y-valdes-dario-de/57808890-9ec0-4e58-be5d-bb8ac5528e77>

⁶ SAN NICOLÁS, J. 1990. *Darío de Regoyos: [1857-1913]*. España: Barcelona: Edicions Catalanes. Pp. 134-143.

⁷ VERBEKE, F. La Rioja “negra” de Émile Verhaeren y Darío de Regoyos: *Encrucijada de lecturas* [En línea] IÑARREA LAS HERAS, H.; SALINERO CASCANTE, Mª J. (coord.) Universidad del País Vasco. [Consulta: 05-08-2016]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1011546.pdf>

⁸ SAN NICOLÁS, J. 1990. *Darío de Regoyos... op cit.*, p. 137.

Otro autor que se atrevió a plasmar la realidad humana y social de su momento acuñando ese concepto del país, de una España en sombras, fue Pío Baroja (1872-1956) en su novela *Vidas Sombrías* (1900). Baroja perteneció a una generación de escritores preocupados por el destino del hombre ante el cual adopta una actitud sombría y desalentadora. Da una visión pesimista y fatalista de la vida en la que parece que más que el placer predomina el dolor. Como literato destacado, se encuentra dentro de la novela europea de la segunda mitad del siglo XIX, al mismo tiempo que abordaba los problemas vitales y analizaba las estructuras sociales de su época⁹. Al igual que Regoyos, Solana y el poeta Verhaeren, Pío Baroja también encontró en la sociedad española una amplia galería de personajes e imágenes que le servirían de inspiración para los personajes de sus obras como representantes fidedignos de la realidad española. Jaques, chulapos, vagabundos, anarquistas y gentes trashumantes son algunos de los tipos caricaturizados como un ejemplo de esa España Negra a la que Regoyos hace referencia.

Las narraciones que ilustran *La España Negra* son en blanco y negro, lúgubres y tétricas. Haciendo hincapié en las peores características y exagerando la realidad de forma que impresione y llegue al lector y el espectador. En diversas obras como puede ser también *La Dama errante* (1908) es capaz de plasmar el aspecto físico y el primitivismo de una España marginada, ignorada y apartada por la clase alta. Resalta también aspectos del folclore español que se arraigan en el entretenimiento y la cultura de esa España profunda, como son las corridas de toros, algo que también se ocupó de denunciar antes Goya en sus *Caprichos*. En la obra de Baroja *El mundo es así* (1912) se plasma el espectáculo, el horror y la alabanza de la crueldad y la violencia que predomina en un mundo supuestamente gobernado por la razón¹⁰.

La visión de esta España sombría y en decadencia se alargará hasta casi todo el siglo XX, pero lo hará protagonizada por lo que algunos han considerado “La segunda generación de la España Negra” de la que haremos un análisis más detallado a través de la vida y obra de sus componentes.

⁹ BELLO VÁZQUEZ, F. 1990. *El Pensamiento Social y político de Pío Baroja*. España: Salamanca: Gráficas Cervantes, S. A, pp. 247-251. ISBN: 84-7481-570-3.

¹⁰ *Ibidem*, p. 250.

1.2 EL PANORAMA ARTÍSTICO DE ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XX

Jesús Viñuales hace un breve estudio en el que muestra el panorama y las condiciones sociales y económicas que los artistas tenían a principios del siglo XX. Abordando el tema desde un punto de vista económico y cultural expone como la España de aquellos años tenía un alto porcentaje de analfabetismo e incultura que se manifestó en la aceptación y admiración del arte y el artista. Su principal idea reside en que la imagen del artista bohemio queda desplazada a un segundo plano, en el que solo los promotores del arte y el gusto para definirlo están en las clases altas y no en las bajas. Siendo las Juntas rectoras y otras instituciones, guiadas por directores de ese nivel adquisitivo, la única forma que tenían los artistas no consagrados, de alinearse a estas juntas para poder dar salidas a sus obras. Algunas de estas asociaciones fueron «Arts i Artistes» y la «Asociación de Pintores y Escultores». También podían optar a un premio o beca como los que ofrecía la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando o vivir del patrimonio de su familia. Se sabe por la biografía y las cartas que muchos artistas enviaban a sus familias de los apuros económicos que tenían al dedicarse a esto. Además, los pintores académicos ganaban más que los innovadores y tenían mucho más éxito. Sólo tras el éxito internacional de los españoles de la Escuela de París, la Generación del 98, después la del 14 y más aún la del 27 cuándo se removi6 el mundo de las ideas y del arte en nuestro país¹¹.

1.3 EL GRABADO EN ESPAÑA DURANTE LOS SIGLOS XIX-XX

Con el entorno sociocultural y artístico planteado anteriormente, la historia del grabado y la litografía en la España contemporánea hay que situarla a principios del siglo XIX, momento en el que este nuevo arte atravesará por tres etapas. La primera correspondería a la suma de nuevas iniciativas sobre el arte tradicional añadiéndole una práctica artística e industrial. Esta etapa tiene sus límites cronológicos entre 1818 y 1825, año en el que se registra al Real Establecimiento Litográfico de Madrid como el único capaz de litografiar las pinturas pertenecientes al rey de España. Esto sitúa a este Real Establecimiento con el monopolio de producción de estampas del momento. La segunda

¹¹ VIÑUALES J. 1997. La práctica del arte en España a comienzo del siglo XX. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*. [En línea], **10**, pp. 253-264. [Consulta 16-08-2016]. Disponible en: <http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie7-00B9BDF8-DE4D-2C00-C601-765A0DF35055&dsID=Documento.pdf> ISSN 1130-4715.

etapa correspondería al período que va desde el absolutismo fernandino (1823) hasta la publicación de la constitución de 1837. Debido al monopolio de producción del Real Establecimiento se rompe la evolución de la litografía en España y se entorpeció el desarrollo de producción calcolítica.

Esto lo que provocó fue que muchos artistas buscaran métodos más fáciles y baratos para producir estampas, en los que la técnica de la xilografía, grabado realizado en madera, va ganando un terreno importante a la litografía. En la tercera y última etapa de la litografía en nuestro país, arrinconada por las nuevas alternativas, se da por terminada la producción litográfica cuyo única misión a partir de ahora, no será la artística sino la de ilustrar y adornar libros o periódicos para el consumo más culto de la sociedad. Aunque parezca lo más común hablar de periódicos o libros, lo cierto es que en el siglo XIX un libro era un quehacer laborioso y muy costoso.

A partir de 1837 empiezan a tomar protagonismo los libros ilustrados y sus editores y editoriales, de los cuales hay que destacar a I. Boix. Los temas representados hasta entonces no dejan mucho a la imaginación ni distan del título que se ha dado a estas obras, casi todas con un corte costumbrista característico de la época. Uno de los libros ilustrados más importantes, fue *Los Españoles pintados por sí mismos* en el que aparecían descripciones y pequeñas ilustraciones de modelos o personajes típicos de la sociedad¹². El libro tuvo mucha repercusión, y aunque no era algo popular la compra de este tipo de objetos, éste, al contrario que los anteriores, no estaba destinado a un público culto, sino que se trató de una obra de carácter más divulgativo.

Sin embargo, el costumbrismo trajo consigo una revaloración de la literatura nacional en reacción a las pautas neoclásicas de las que se hacía gala entonces, apareciendo algunas de las obras ilustres o típicas españolas que se ilustraron en ese momento.

La aparición de la fotografía supuso una innovadora competencia para el grabado y, en general, para la mayoría de las artes plásticas. Hasta los años ochenta del siglo XIX,

¹² En ella se dedican al mundo literario los siguientes artículos: *El escribiente memorialista* (Tomo I, pp. 47-51), obra de Antonio García Gutiérrez; *El escribano* (Tomo I, pp. 193-207), debido a la pluma de Bonifacio Gómez; *El escritor público* (Tomo I, pp. 209-215), a cargo de José María de Andueza; *El aprendiz de literato* (Tomo I, pp. 414-422), firmado por Luis Loma y Corradi, y *El poeta* (Tomo II, pp. 150- 157), de José Zorrilla. Véase en ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. 1996. Costumbrismo y ambiente literario en Los españoles pintados por sí mismos. *Romanticismo 6. Actas del VI Congreso. El costumbrismo romántico.*, pp. 21-27. [Consulta 16-08-2016] 88-8319-015-7 Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/bib/romanticismo/actas_pdf/romanticismo_6/barrientos.pdf

fue más valorada por su perfección técnica y su función testimonial que por su valor artístico. La llegada de esta revolucionaria forma de recreación fidedigna, una captura hiperrealista dibujada por la luz, trajo consigo el interés de los fotógrafos de que su trabajo fuera considerado arte y de la misma manera indujo a los pintores a experimentar fórmulas para distanciarse de la fotografía. Sin embargo, no se trata de disciplinas heterogéneas, sino que la fotografía se empapó considerablemente de todas las vanguardias emergentes europeas y éstas también lo hicieron de la composición y las nuevas técnicas fotográficas. Artistas como Picasso, por ejemplo, fotografió toda su obra una vez la pintaba¹³.

La Guerra Civil Española (1936-1939) influyó en los artistas de forma notable, cambiando su visión del mundo, a una más sombría, fría u oscura en su producción. Hasta 1936, el grabado había tenido un fugaz protagonismo, siendo utilizada la mayor parte de la actividad gráfica destinada al cartelismo y la propaganda impresa, destacando excepciones de artistas, como es el caso de Pablo Picasso (1891-1973), Joan Miró (1893-1983), Francisco Mateos (1894-1976) o Antonio Rodríguez Luna (1910-1985), cuyas composiciones giraron en torno a la catástrofe de la guerra y los bombardeos, protagonizados e influenciados por el expresionismo artístico. El fin de la Guerra Civil, y la separación de las dos Españas, propició el fin de la vida artística peninsular. De este modo, se produjo un anquilosamiento de la producción artística, haciendo que ésta discurriese por caminos de un tradicionalismo convencional y académico, negando cualquier trayectoria renovadora. No será hasta los años cincuenta, cuando surgirá una nueva vía de escape protagonizada por la producción privada, ya que en ese momento se produjeron las condiciones económicas, sociales y culturales que la propiciaron¹⁴.

El grabado tradicional se basaba en la temática paisajista y el regionalismo costumbrista, cuyo naturalismo tremendista estaba intrínseco en los artistas de la sociedad del siglo XIX. Sin embargo, este grabado entró en un proceso de decadencia, debido a que llegó a alinearse con la pintura y la escultura tradicional y primaba en él una estética totalmente academicista. A esto hay que añadir que las técnicas tradicionales quedan en un segundo plano, acorraladas por la reproducción gráfica mediante procedimientos

¹³ SÁNCHEZ VIGIL, J. M. 2001. De la restauración a la guerra civil. La fotografía como arte. En PALÉS, M. (eds.) SUMMA ARTIS, *Antología. La fotografía y el grabado en la España contemporánea*. Vol. XI. p.91

¹⁴ En CARRETE PARRONDO, J. 1988. El Nuevo Arte Gráfico. Del grabado de reproducción al grabado libre. En: SUMMA ARTIS: *Historia general del Arte*. Vol. XXXII. Madrid: Espasa- Calpe, S. A. pp. 724

industriales. Otro aspecto que hay que sumarle a la descendiente popularidad del grabado tradicional en esta época era el escaso mercado que existía de grabado tradicional, estampas y artistas sobresalientes, cuya excepción podría ser Ricardo Baroja¹⁵ y los grabadores de la Casa de la moneda.

Fueron muy pocos los artistas renovadores que se dedicaron al grabado como una parte importante en la composición de sus obras. Pero ya en el siglo XX se da lo que Juan Carrete llama “una renovación formal”, abandonándose completamente esas formas tradicionales y dando paso a los movimientos vanguardistas que habían surgido por toda Europa, con una gran influencia del cubismo, neo-cubismo- y el expresionismo nórdico. Pero si con el grabado tradicional había un escaso mercado y era difícil su desarrollo y producción destinándose remotamente a las estampas esporádicas en publicaciones minoritarias, algunas de estas publicaciones preferían ilustraciones o dibujos que no planteaban ni el coste ni la dificultad de producción del grabado. Sin embargo, sí que se pueden señalar singularidades en la publicación de estampas, como bien puede ser Francisco Bores desde un punto de vista nacional y Pancho Cossío desde un punto de vista regional¹⁶.

2 SEGUNDA GENERACION DE ARTISTAS DE LA ESPAÑA NEGRA O ESPAÑA EN SOMBRAS.

2.1 EL ULTRAÍSMO

Antes de centrarnos en los miembros de esta segunda generación, es recomendable contextualizar un movimiento vanguardista literario que surgió en España a principios del siglo XX –el ultraísmo– ya que artistas, como Francisco Bores, fueron partícipes del mismo.

La vanguardia en España tuvo una idiosincrasia propia, al tratarse de una amalgama de ideas heredadas complementadas con actitudes propias. La inserción de las vanguardias en el territorio español fue acuñada por el interés de las élites artísticas e intelectuales que deseaban aprender y conocer las nuevas manifestaciones europeas y el deseo de sacar al país de ese letargo que daba la espalda a la modernidad. No faltan

¹⁵ Inscrito en la *España Negra* de Regoyos y Verhaeren. Realizaba grabados en aguafuerte y aguatinata, con poca variedad de escenas rústicas y paisajes urbanos suburbanos. En CARRETE PARRONDO, J. 1988. ...*Op. Cit.*, pp. 650.

¹⁶ *Ibidem*, pp.652-653.

ejemplos, pero entre las primeras figuras que desarrollaron esas actitudes figuran Norah Borgés (1910-1998) y Francisco Bores. A comienzos del siglo XX no existía en España ningún movimiento como los “ismos” europeos, sino que se trataban de manifestaciones menores, que querían participar en ese futuro incipiente. En este sentido, el futurismo se inicia en España a partir de la publicación de *El manifiesto futurista* (1909) que se divide en dos fases, la primera, que hablaría hasta la formación y publicación de ese manifiesto, y una segunda etapa que se da después de él sentando las bases para una nueva mentalidad. Marinetti sostenía que el Ultraísmo era la derivación del futurismo europeo en España¹⁷.

En 1918 dos hechos contribuyeron a la aparición del ultraísmo en España. En primer lugar el paso del poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948) por Madrid que dejó plantada la semilla para el germen y la búsqueda de una nueva identidad literaria. Y en segundo lugar fue la costumbre de un pequeño grupo de adolescentes con inquietudes literarias, que les llevaba a reunirse en el Café Colonial en Madrid, en torno al escritor Rafael Casinos-Assens (1883-1964), cuyo papel promotor del movimiento hay que destacar. Éste tenía la buena fama de ser un escritor reseñable y un gran erudito, una figura prestigiosa que atraía a los jóvenes al café, algo que se convirtió en costumbre. En estas reuniones Assens invitó a dejar el modernismo que él veía como algo “viejo, viejo” e incitaba a esos jóvenes a buscar la salvación aceptando todo con tal de que fuera algo nuevo. De ahí que este movimiento absorbiera la influencia de diversas corrientes vanguardistas europeas.

Así en 1919 aparece por primera vez el Ultraísmo como grupo y como intención colectiva, en cuyo seno los jóvenes aspirantes escribían tratando de aplicar nuevas fórmulas y de librarse del lastre modernista. Aunque la producción de libros en España fue muy escasa, hasta que el ultraísmo llegó a América, la mayor parte de la producción se hizo en revistas de corte literario como es *Grecia* (1918-1920) una revista de literatura, en la que se publicaron los primeros intentos vanguardistas de renovación poética. Hay que remarcar que esta revista no se creó siguiendo la línea del ultraísmo, sino que coqueteó con algunos escritos hasta que finalmente, se convirtió a ésta. Otras revistas que

¹⁷ MANCEBO ROCA, J. A. 2006. *La Influencia del futurismo en España*. [en línea]. Trabajos de Investigación en Curso y Tesis de Doctorado. Universidad de Castilla- La Mancha. [Consulta en: 15-08-2016] Disponible en: <http://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/publicaciones/LainfluenciadelfuturismoenEspa%C3%B1a.pdf>

merecerían atención fueron *El Reflector*, *Perseo*, *Tableros* y finalmente *Ultra* (1919-1920), que más tarde se conocería como *Revista internacional de vanguardia*, muchas de ellas de corte hispanoamericano, iberoamericano y español.

Hasta el ultraísmo no existió en España la costumbre de publicar “manifiestos literarios”. El manifiesto ultraísta se redactó y publicó en la Revista *Grecia*, el 30 de Junio de 1919¹⁸, fue un texto que expresaba abiertamente el anhelo de la renovación literaria. Poseyó una clarísima influencia del futurismo y una reciente revisión del movimiento dadaísta, los cuales afirmaban que el Arte no era una cosa seria, buscaba la burla, el nihilismo y la caricatura. El ultraísmo se convirtió desde ese momento en un nexo de unión entre el arte realizado en España y el movimiento moderno internacional.

En el ultraísmo influyeron sobre todo vanguardias como el cubismo, el dadaísmo, el creacionismo y en pequeña medida el expresionismo. Del dadaísmo es evidente observar su influencia en las *boutades* y las ostentaciones nihilistas y el pequeño aporte expresionista vendrá de dado por J. L. Borges (1899-1986), un joven argentino que huyendo de la guerra se refugió en Suiza y no solo aprendió la lengua alemana sino que estuvo influido por la poesía germana. Siendo esta una poesía más grave, con contenido ideológico y con una gran preocupación social. Borges, por ejemplo, tradujo y glosó varias veces poesías expresionistas y publicó alguna de sus composiciones en la revista *Ultra* comentando la analogía expresionista, en la que el poeta ejemplifica con ese tono grave y lúgubre el fatalismo de las trincheras en Polonia, Rusia y Francia.

Pero sin duda la que dio más aportes al ultraísmo fue la corriente del creacionismo, gracias al paso de Huidobro por Madrid, el cual como se mencionó anteriormente, sembró a su paso por la Península el germen de la voluntad ultraísta. El creacionismo, en palabras de Gloria Videla, es una escuela con un contenido teórico determinado y el ultraísmo, a diferencia del primero, es un movimiento abierto a todo lo nuevo¹⁹.

Del que muchos artistas aprendieron y se nutrieron influenciados de los “ismos” europeos, como le sucedió a Francisco Bores, con la técnica xilográfica que le enseñó Norah Borges²⁰.

¹⁸ VIDELA, G. 1971. *El Ultraísmo, Estudios sobre movimientos poéticos de Vanguardia en España*. Madrid: Editorial Grados, S.A. pp. 34-36. ISBN 84-95078-93-7.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 103-108

²⁰ LEANDRO NAVARRO Galería de Arte [sitio web].2001. Madrid: Galería de Arte Leandro Navarro. Francisco Bores, Antología sobre papel. [Consulta 17-08-2016] Disponible en:

El ultraísmo tuvo su cenit en 1921 y en 1923 el grupo se había disuelto y muchos de los implicados adoptaron otras posiciones, incluso contrarias como es el caso de Borges. En palabras de Eugenio Carmona, “el Ultraísmo murió de muerte natural, al agotar su propia entropía. Pero también desapareció acosado por las circunstancias”²¹. Desde 1910, se venía gestando en todo Europa un “retorno al orden” cuyo objetivo era la ruptura con las vanguardias, el fin de los “ismos” y una reconciliación con el sistema figurativo tradicional, que en el caso de España, las vanguardias y este movimiento de renovación plástica española, llegaron simultáneamente, de hecho coexistieron el ultraísmo y este retorno al arte figurativo tradicional. Ortega y Gasset no tardó en tildar nuestras primeras vanguardias, en las que se encontraba el ultraísmo como la “última barricada” de la revolución romántica, frente a un arte reconstructor y de orden, que emergía por toda Europa.

La presencia de Bores como artista ultraísta y expresionista, aunque no ha sido recogida en ninguna de las veladas o actos que el grupo solía hacer, aparece en las publicaciones en revistas pequeñas asimiladas por las centrales del grupo Ultraísta. Dotándolas a través de la xilografía y el linóleo en *pochoir*, de una imagen propia que permitía la integración social y su reconocimiento. La implicación de Bores como artista trajo consigo que usara la xilografía y el linóleo para alguna de las producciones de sus obras²². De hecho la referencia a la España Negra de Bores en el Ultraísmo habría que situarla dentro del marco del contexto artístico expresionista, en el que quiso realizar una serie dedicada al asunto y esa visión de una “España negra” o “sombria” en la primera mitad de los años veinte.

2.2 FRANCISCO BORES (1898-1972)

En 1898 nace Francisco de Paula José Eduardo en el seno de una buena familia de Madrid. Tuvo una infancia privilegiada y comenzó sus estudios primarios en el Colegio de la Concepción de Madrid. Una vez acabados éstos, por tradición familiar y no por vocación, ingresó en la Escuela de Ingenieros de Caminos, que estaba situada cerca del Museo del Prado, el cual frecuentaba con asiduidad. Poco tiempo duró hasta que

<http://web.archive.org/web/20120820154508/http://www.leandro-navarro.com/Francisco%20Bores/index.html>

²¹ CARMONA, E. 1999. Bores Ultraísta, clásico, nuevo. 1921-1925. En CARMONA E., (com.) *Francisco Bores: El Ultraísmo y el ambiente literario madrileño 1921-1925*. pp. 11-23. ISBN: 84-95078-93-7

²² *Ibíd.*, p. 23.

convenció a sus padres de que le dejaran cursar la carrera artística, la cual era su verdadera vocación.

Ingresó en la academia Cecilio Plá, en la que estará tres años, donde compartirá enseñanza con artistas como Pancho Cossío, M. Ángeles Ortiz y Joaquín Peinado.

En 1912 tuvo su primer encontronazo con la realidad del arte contemporáneo en España, participó en la Exposición de Bellas Artes, o Salones Oficiales, con un par de obras con un estilo realista, ya que la pintura verdaderamente contemporánea no se comprendía por aquel entonces y la pintura academicista estaban bien arraigada en el estilo y el gusto de los espectadores. Dándose cuenta de ello, Bores, tuvo la necesidad de librarse de todas las influencias que había y decidió renovarlo todo, así coqueteó y colaboró en revistas modestas del movimiento Ultraísta de España.

Frecuentó también varios círculos literarios como la Residencia de Estudiantes²³ donde coincide por primera vez con Buñuel, Pedro Flores; Pedro Salinas; José Ortega y Gasset y Juan Ramón Jiménez. También acudirá a la Academia Libre donde coincidió con Dalí y Benjamín Palencia. Fruto de estas amistades con intelectuales de la época, Bores hace retratos con tinta china y hasta 1928 colaboró publicando grabados en madera y xilografías en muchas revistas de arte españolas²⁴.

La influencia de tantas personalidades le llevó a participar en la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos²⁵ con dieciséis óleos y acuarelas que a pesar de unas pocas críticas favorables, sufrieron un tremendo rechazo unánime porque

²³ Para más información consultar:

CACHO VIU, V. 2010. *La institución Libre de Enseñanza*. Madrid: Fundación Albéniz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, D. L.

GARRIDO, F. 2001. *Francisco Giner de los Ríos, creador de la Institución Libre de Enseñanza*. Granada: Comares.

GÓMEZ MOLLEDA, D. 1981. *Los reformadores de la España contemporánea*. Madrid: CSIC, Escuela de Historia Moderna.

RESIDENCIA DE ESTUDIANTES [sitio web]. 2016. Madrid: Residencia de Estudiantes [Consulta 27-08-2016] Disponible en: <http://www.residencia.csic.es/>

TOVAR PÉREZ- VILLANUEVA, I. 2010. El liberalismo institucionista en la residencia de estudiantes: una ética, una estética. *Studia Historica. Historia Contemporánea*, Salamanca, v. 8, feb. Consulta: 17-08-2016] ISSN 2444-7080. Disponible en: <http://rca.usal.es/index.php/0213-2087/article/view/5759/5793>

ZULUETA DE, J. [et al]. 2006. En el centenario de la Junta para Ampliación de Estudios (1907-2007). Madrid: Marcial Pons. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*. ISSN 0214-1302.

²⁴ FRANCISCO BORES [sitio web]. 2016. Madrid: Página de Francisco Bores. Biografía. [Consulta 17-08-2016] Disponible en: <http://www.franciscobores.com/biograf.htm>

²⁵ MUSEO REINA SOFÍA [sitio web]. 2016. Madrid: Museo Reina Sofía. Exposiciones, sociedad de artistas ibéricos, arte español, 1925. [Consulta: 18-08-2016] Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/sociedad-artistas-ibericos-arte-espanol-1925>

eran demasiado modernas. Rechazado y apesadumbrado por la falta que tenía el público artístico de España por la innovación, marcha a París, ciudad a la que el artista siempre consideró el centro artístico más importante de entonces.

En 1925 se reúne en París junto a su amigo Pancho Cossío, el cual llevaba en la capital francesa dos años y le ayudó a establecerse buscándole un estudio para realizar su obra y aunque contento de estar allí sufrió su segundo revés, pues fueron rechazadas sus obras en el Salón de Otoño. Fue por esos años cuándo conoce a Pablo Picasso y a Juan Gris (1887-1927), quienes influyeron mucho en su obra, aunque no muy cómodo con la estética del cubismo, Bores afirmó que se sintió muy atraído por el movimiento surrealista y el *fauvismo*, sobre todo por Henri Matisse (1869-1954), con quien mantendrá una buena amistad basada en la admiración mutua como artistas.

La influencia de estos movimientos se ve claramente en la exposición individual que Bores establece por contrato en 1927 con la Galería Percier, de cuya exposición surge la primera crítica favorable y publicación individual de Bores como artista de la mano del crítico y editor Tériade con quien mantendrá una larga y próspera amistad, siendo éste el principal defensor de Bores y su producción artística. Fue éste quien le aconsejó que afrancesara su nombre poniendo el “” a la “e” de Borès²⁶.

La vida artística y literaria de esos años giraba en torno a los cafés y en ellos se formaban colonias como la griega o la española, en los que se juntaban artistas residentes de los mismos países en Montparnasse²⁷, que llegará a ser uno de los principales puntos de interés artísticos de todo París. Allí en 1928 conocerá a Raïa Parewoska una joven pintora griega con la que se casará en 1930, admirando ambos mutuamente su arte.

A partir de esos años y hasta su casamiento empieza a pintar de manera menos abstracta y comienza lo que él mismo llamó “Su pintura-fruta”, donde busca la luz y el ambiente cobrando así la lección y la influencia de los impresionistas, donde su arte se ve

²⁶ TALLER DEL PRADO. [Sitio web]. 2016. Madrid: Taller del Prado. Obra gráfica original, Información sobre el Artista, Francisco Bores. [Consulta: 18-08-2016] Disponible en: <http://www.tallerdelprado.com/autor.asp?IDAUTOR=45>

²⁷ Se trata de un barrio de París situado al margen izquierdo del río Sena, centrado en la intersección de Montparnasse y Raspail. Se hizo famoso a comienzos del siglo XX convirtiéndose en el corazón de la vida intelectual y artística de París. Pintores sin mucho dinero, escultores, escritores y otros artistas, vinieron para prosperar la atmósfera creativa. Además de que en ese lugar los alquileres eran mucho más baratos que en otras zonas. En AUMENTE RIVAS, P. 2013. De Montparnasse a Île Seguin. Del pasado al futuro a través de dos barrios artísticos parisinos. En *Arte y Ciudad- Revista de investigación* [en línea], pp. 587-608. [Consulta: 18-08-2016] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4704609> ISSN 2254-2930.

profundamente renovado con mucha más precisión y más intensidad en el color. Tras la exposición en el Salón de los Superindependientes, donde recibió una elogiosa crítica por parte del círculo de Pierre Couthon, expuso conjuntamente junto a André Baudin y Salvador Dalí en Zwermmmer Gallery de Londres, mientras ilustraba al mismo tiempo libros y publicaciones poéticas.

Aun con todo el éxito y la producción que Bores tenía en esa época, vivir en París y mantener a su familia y su estudio, era cada vez más difícil. Así en el año 1935 vuelve a España, estableciéndose en Madrid, en casa de su madre, hasta el estallido de la Guerra Civil, que lo devolvió a París rápidamente, no solo por el factor político y bélico del momento, sino también por el profesional y el económico. En Madrid Bores seguía produciendo obras, que tenía que mantener en las colaboraciones de varias galerías de Europa, pero el manejo y el envío de las mismas era una tarea lenta y excesivamente cara. Una vez en París, todo le resultó más fácil, llegando a exponer en EEUU, en el Museo de



Ilustración 1. *L'Etè*. (1944) Óleo Sobre Lienzo. 130x162 cm. Colección personal.

Arte Moderno de Nueva York y en Hollywood. También colaboró en varias colectivas hasta la llegada de la II Guerra Mundial, donde se acercaron años difíciles de penurias económicas e incertidumbre. Y ante tal precariedad Bores decide poner a salvo a su familia en España. Una obra característica del periodo de Guerra fue *L'etè* (Ilustración 1)²⁸, un óleo de gran dimensión y premonitoria que anticipó la

liberación de París en 1944, en cuyo año expone en la Galería Renoy et Colle obras recientes.

El final de la guerra marca un cambio en su vida, pues las tertulias antes animadas y vivas no se reanudan de la misma forma por la desaparición trágica de algunos amigos y los relatos bélicos de algunos que han sobrevivido. Bores fue perdiendo el contacto con algunos de sus amigos más antiguos, a excepción de los íntimos como Tèriade, Picasso,

²⁸ Extraído de FRANCISCO BORES [sitio web]. 2016. Madrid: Página de Francisco Bores. Biografía. [Consulta 17-08-2016] Disponible en: <http://www.franciscobores.com/images/pintura6.jpg>

Baudin y otros artistas españoles. En esta época se distanció para trabajar cada vez más dedicando casi todas las horas del día al estudio y su obra. Es en estos años cuándo hay más producción artística en la obra del artista. A partir de 1945 participó en numerosas exposiciones colectivas en Francia y otros lugares del mundo, como en los Estados Unidos, Bruselas, Roma, La Haya, y un largo etcétera.

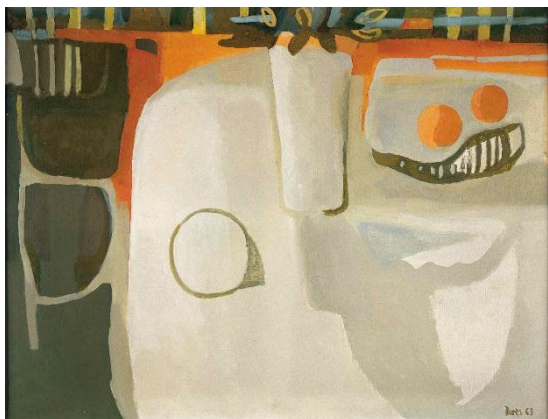


Ilustración 2. Nature Morte a l'antique. (1963) Óleo sobre lienzo. 86 x 116 cm.

Pero las más importantes tuvieron lugar de Febrero a Junio de 1949, ya que se trataba de muestras individuales de su obra en las galerías Moos de Ginebra y Zurich, en la Galería de Oslo y la de France de París. Lo cual sentó las bases para la producción artística que la crítica llamó “La manera blanca” (Ilustración 2)²⁹ de Bores en la que se da un cambio en la forma de tratar el cuadro a través de la luz y del espacio,

dejando así que el cuadro respirase, altera la perspectiva de las figuras representadas y las diluye proyectando así las formas hacia un estilo cubista³⁰. Además en esos años también se abrieron las fronteras con España y Bores procuraba regresar junto a su familia cada verano para pasar parte de sus vacaciones. Sin embargo, sus convicciones le impidieron exponer bajo el régimen franquista. A finales del 1966 y hasta 1968, sufre una crisis emocional que se traducirá en una ruptura completa con su forma habitual de pintar. En esta fase experimentará con el rotulador y deja de lado el óleo casi por completo. Seguirá participando en colectivas, como lo había venido haciendo durante toda su trayectoria artística por todo el mundo siendo la Galería Thero de Madrid una de las más destacadas.

Durante estos años Bores ya se sentía enfermo y pasarían pocos años hasta que muriera, pero le produjo una gran alegría exponer nuevamente en su país. A pesar de sentirse ya enfermo, acudió a Madrid para asistir a la inauguración de su exposición la cual fue un éxito rotundo. Allí se reencontró con Gerardo Diego, Vicente Aleixandre y

²⁹ TELEFONICA FUNDATION [sitio web]. 2008. Madrid: Telefonica Funtacion. Art & Digital Culture, Artistic and Technological Collections. Bores, Francisco. [Consulta: 18-08-2016] Disponible en: <https://en.fundaciontelefonica.com/art-digital-culture/artistic-and-technological-collections/artistic-collections/?artista=BORES%2C+Francisco&obra=153>

³⁰ Ibidem

críticos como Miguel Pérez Ferrero y Antonio Manuel Campoy, entre otros, fue para Bores especialmente emotivo.

Enfermo y a los 74 años de edad Francisco Bores murió en París el 10 de Mayo de 1972. Está enterrado en el cementerio de Montparnasse³¹.

2.3 FRANCISCO COSSÍO “Pancho Cossío” (1894-1970)

Francisco Cossío nació en San Diego de los Baños el 20 de Octubre de 1894, en ese momento bajo bandera española, llevaba en su sangre la mezcla plebeya de su padre y la hidalga de su madre³². Los primeros años de su vida y parte de su infancia, están tintados por la crisis antillana que en esos momentos no se podía solucionar con reformas, y con la revolución cubana que preocupaba al gobierno español, se llegó a una vigilancia armada. Ya en 1895 comienza la insurrección que dirigieron Martí, Collazo, Rodríguez y Quesada y en 1897 el general Hernández de Velasco, jefe de las fuerzas españolas, consiguió hacer prisionero al jefe insurrecto Rius Rivera, junto a todo el estado mayor. La prensa española hacía entrever la situación crítica de la guerra colonial, mientras la prensa Norteamericana ejercía una presión poco favorable y tildaba a las fuerzas españolas de actuar con crueldad. Tres años después, en 1898 sucede la explosión del *Maine* y la guerra se complicó gracias a la intervención de Norteamérica, que establece un bloqueo obligando a una nueva repartición de la población provocando la huida de Francisco Cossío y su familia de vuelta a la península.³³

Llegados a Santander, se trasladaron a Renedo de Cabuérniga. Allí, años antes de dedicarse a la producción de Tabaco en las Antillas, el padre de Francisco, se dedicó a la ganadería. Sin embargo, al año siguiente de llegar ahí, algo le sucedería al pintor, pues un accidente le pondría el pincel en la mano y no la casualidad. Mientras jugaba con su hermana, se tropezó con la mecedora de su madre y eso le produjo un derrame sinovial³⁴,

³¹ MANUEL BONES PLANES, J. 2003. *Francisco Bores: Catálogo Razonado: Pintura 1917-1955*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, D. L. pp. 15-41

³² Ambos padres habían nacido en Cabuérniga (Cantabria) Su padre Genaro Gutiérrez y Gutiérrez marchó joven a las Antillas y se convirtió en recolector almacenista de tabaco allí, regresó para casarse con Casimira Cossío Mier, así sus hijos llevaron la sangre Campesina y Plebeya de la familia paterna y la hidalga por parte materna. En DE LA HOZ, A; MADARIAGA, B. 1990. *Pancho Cossío...Op. Cit.*, pp. 19.

³³ *Ibíd.*, pp. 20-21.

³⁴ Membrana sinovial: Capa de tejido conjuntivo que recubre las cavidades de las articulaciones, las envolturas del tendón y las bolsas llenas de líquido entre tendones y huesos. La membrana sinovial produce el líquido sinovial, que actúa como lubricante. En INSITUTO NACIONAL DE CÁNCER [sitio web]. 2016. NIH: Diccionario de Cáncer. Departamento de Salud y Servicios Humanos de EE.UU. [Consulta 19-08-2016] Disponible en: <http://www.cancer.gov/espanol/publicaciones/diccionario?cdrid=44634>

al que tras un reconocimiento médico se le descubrió que poseía un tumor blanco que agravó el accidente. A partir de entonces el joven Francisco llevaba colocado un aparato ortopédico en la pierna, lo que le impidió participar en juegos o realizar esfuerzos físicos y redujo su movilidad. El único medio de transporte para ir a la escuela fue un caballo asturcón que le regaló su padre, pero no duró mucho ya que sufrió un accidente montándolo. A consecuencia de esto Pancho Cossío no aprendió a leer hasta los 8 años. Como recomendación médica la familia pasó a veranear en Comillas. Durante sus largas estancias en casa, sus padres le regalaron una caja de lápices de colores, confesando el pintor años más tarde que se convirtió en pintor por estar cojo³⁵. Justo después del accidente, a la familia Cossío le asoló la muerte del hermano mayor en 1906 y la muerte de Juan, el tercer hermano³⁶; y un fuerte temporal que desbordó los ríos Saja y Nansa, hizo que la familia se trasladara a Santander.

Ya en Santander por mandato de su padre, Francisco comienza sus estudios de Enseñanza media en el Instituto, en la Escuela de Comercio, pero el joven siente una mayor atracción por las artes plásticas, dejando después de la Escuela de Comercio el bachillerato al cuarto año³⁷. El padre para que iniciara sus estudios en arte le puso bajo la enseñanza de Rivero, del que se dedica más a aprender que a producir obras y no lo hará hasta 1914, cuando el artista se traslada a Madrid, por mediación del abogado Gregorio Campuzano, para estudiar pintura con Cecilio Pla³⁸. Con él aprendió lo esencial de su formación artística, pero como cita el artista “Él fue por otra parte, quien nos daba noticia de la pintura que se hacía fuera de nuestras fronteras”³⁹.

La madurez juvenil que empieza a demostrar Cossío en este momento se debe a la relación estrecha que mantuvo con Francisco Bores. Ambos se conocieron en el estudio de Pla, como discípulos del maestro y será Cossío quien más tarde atraiga a Bores hasta

³⁵ “Soy pintor porque soy cojo..., porque ya de pequeño me pusieron para que me entretuviera los pinceles en la mano..., porque mi primer regalo de niño inútil fue una caja de lápices de colores” en DE LA HOZ, A; MADARIAGA, B. 1990. Pancho Cossío... *Op. Cit.*, pp. 23.

³⁶ No hay que olvidar que el matrimonio de Genaro Gutiérrez y Gutiérrez y Casimira Cossío de Mier, tuvo seis hijos: Genaro, el primogénito; María, Juan, Manuel, Francisco y Anita, siendo estos dos últimos los menores.

³⁷ DE LA HOZ, A; MADARIAGA, B. 1990. Pancho Cossío... *Op. Cit.*, pp. 9-23.

³⁸ Se trataba de un maestro valenciano de herencia impresionista que permitió a los jóvenes pintores situar el horizonte real de la pintura, al que más tarde los propios artistas debían explorar por sí mismos. En MUSEO DEL PRADO. [Sitio Web]. 2016. Madrid: Museo del Prado, Enciclopedia, voz. Pla y Gallardo, Cecilio. [Consulta: 19-08-2016] Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/pla-y-gallardo-cecilio/0b547d4c-e796-41f8-ae99-352dd33977c2>

³⁹ DE LA HOZ, A; MADARIAGA, B. 1990. *Pancho Cossío. El artista y...* *Op. Cit.*, p. 26.

París. Juntos será uno de los núcleos más importantes de la Escuela Española de París, desarrollando un estilo postcubista que influirá en sus obras mutuamente.

Aunque esta relación se ve alejada debido a las opuestas diferencias políticas. La evolución de ambos artistas finaliza en el modo de plantear la cuestión pictórica.

También ambos coincidieron en evidenciar la prioridad e importancia que Cecilio Pla tuvo en ellos. Decía Cossío:

“A él le debo lo más esencial de mi formación: El amor al trabajo bien hecho, la conciencia profesional, el valor de la tradición pictórica española. Él fue, por otra parte, quien nos daba noticia de la pintura que se hacía fuera de nuestras fronteras”.

De la misma forma que Bores afirmaba:

“Como muchos artistas de aquella época, era un académico sensible al impresionismo, por lo tanto bastante tolerante, incluso hoy sigo pensando que era aquella una preparación necesaria”⁴⁰.

En 1918 da por finalizado su aprendizaje con Plá. Dominando la técnica con un carácter independiente, bohemio y rebelde. Muy de acuerdo al contexto cultural español de aquella época, ya que por aquel entonces se vivían los finales del modernismo, de la mano de Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Unamuno y Valle-Inclán. También el final de la Guerra Europea había dejado mella en la sociedad y la vida tradicional, surgiendo algunos movimientos revolucionarios como la Revolución Rusa de 1917, aquel movimiento de inconformidad y rebeldía que también afectó al arte. El expresionismo surgió de eso, de un intento de presentar al mundo la triste realidad, como lo hicieron Solana o Vázquez Díaz. El dadaísmo y el constructivismo Ruso constituyen también una serie de vanguardias estéticas con un sentido de utilidad y protesta.

En el verano de 1919 participa en la exposición realizada en “La exposición de Bellas Artes de Santander” a pesar de continuar viviendo en Madrid. Siendo esta la primera exposición importante en la que participó Cossío, y lo hizo sólo con un cuadro: *el retrato de su madre*. Es a partir de esta exposición cuando Pancho Cossío empieza a darse a conocer y participa en las tertulias de los cafés y los ateneos de la ciudad.

⁴⁰ JIMÉNEZ, P. 1994. Pancho Cossío: Vindicación de un centenario. En FERNÁNDEZ – LAYOS RUBIO, J. (pres.). *Pancho Cossío 1894-1970*. Madrid: Herprymber, S. L. p. 24.

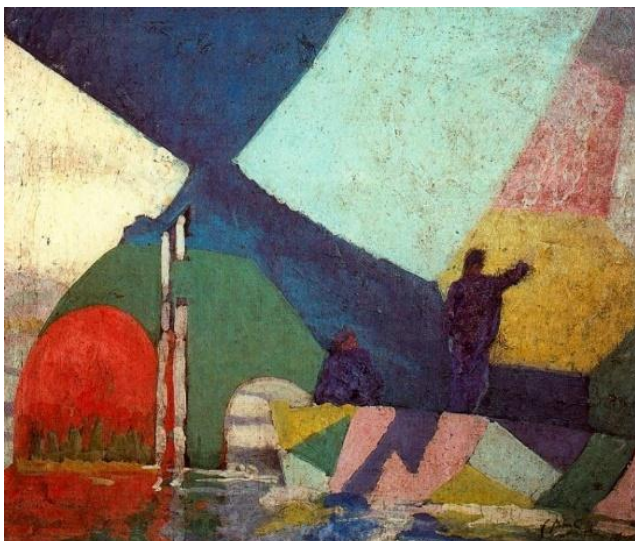


Ilustración 3. *Camouflage* (1921) Óleo sobre lienzo. 61 x 71 cm. Colección Leopoldo Rodríguez Alcalde.

La vida intelectual en el Santander de los años veinte tenía una inquietud intelectual en torno a sus bibliotecas y el Ateneo⁴¹ era el núcleo principal donde todos los artistas y literarios se reunían. Estos años suponen la ruptura con todo lo anterior a la Gran Guerra. Se dio una profunda transformación en la técnica, la economía, la política y el arte. Y por ello, Cossío quiso europeizarse mudándose a París.

Pero antes de irse dejó en Santander una muestra de las inquietudes de esos años. En marzo de 1921 realizó su segunda exposición en el Ateneo de Santander. Cossío, que estaba inmerso en todos los movimientos culturales, no fue ajeno a la introducción del Ultraísmo en Santander⁴² y bajo su influencia preparó el programa para la exposición del año siguiente. Ambas exposiciones no recibieron muy buenas críticas, ante todo fueron dispares, por un lado se aplaudía aquella personalidad y sentimientos artísticos y por otro se le acusaba de ultraísta, cubista o futurista, resultando escandalosa la exposición. Ya que muchos de los críticos no entendieron aquel juego de colores y anarquía cromática de cuadros como *Camouflage* (Ilustración 3)⁴³ y *Arlequín y Pierrot*.

⁴¹ En lo referente a las vanguardias artísticas en el ateneo santanderino expondrán en él artistas que tenían el deseo de romper con la imagen naturalista de entonces, aunque muchas veces su arte no era comprendido, los artistas de vanguardia se respaldaban los unos a los otros, como es el caso de María Blanchard. También hay que destacar que el Ateneo fue receptivo a las nuevas manifestaciones artísticas, a pesar de irritar los gustos de la burguesía santanderina de principios del siglo XX. Aquellos ateneístas no solo criticaban y realizaban exposiciones sino que fueron mecenas de artistas y ello trajo el “boom” artístico de entonces. Eran célebres las tertulias con Cossío, Estanislao Abarca, Flavio San Román y otros artistas, literatos y composiciones de la época. Señala De la Hoz Regules, en su escrito, que Cossío fue uno de los artistas más representativos de las vanguardias plásticas montañesas, desempeñando un buen papel en el arte nacional. Las nuevas tendencias se consolidaban en España, seguidas de cerca por los santanderinos. En conferencias, tertulias y manifiestos se dejaban ver los anhelos globales de cambios sociales e incluso en algunos de ellos se podían vislumbrar ideas políticas de los intelectuales y artistas. En DE LA HOZ REGULES, J. 2012. La Eclósión de las vanguardias en una capital de provincia: Política y cultura en el Ateneo de Santander de los años veinte. Entre la tradición y la modernidad. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, t. 25, Pp. 223-244. [Consulta: 19-08-2016] Disponible en : <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFSerieVII-2012-25-1050/Documento.pdf>

⁴² Gerardo Diego y José de Ciria y Escalante fueron uno de los artistas literarios que estuvieron influenciados por este movimiento antecesor al surrealismo y la generación del 27.

⁴³ Extraída de: <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=1478>

Llevó estas obras también a la exposición que hizo en el Ateneo de Madrid, donde los críticos valoraron y entendieron la obra del artista, Cecilio Plá se enteró de la exposición y no tardó en acercarse y dar su opinión, llamando al joven artista “promesa” con “Espíritu renovador” y “Avanzado en procedimientos pictóricos”. En este momento a Cossío se le ve como un artista receptivo ante la modernidad pero anclado a una tradición, en el caso de este artista regional más de una vez se le clasificará en el estilo de la “escuela vasca”, dándole unas fuertes raíces regionales admirables en su obra y serán algo que le caracterice.

Otra de las obras de este año fue la preparación para la cubierta del libro *Imagen* (1922) de Gerardo Diego, siendo ésta una de las primeras publicaciones ultraístas de España, en cuyo interior está el poema “Puertochico”, dedicado al pintor⁴⁴.

También este año es cuando ensaya el grabado con unas xilografías para el libro *Hampa* de José del Río Sáinz, en la cual se suma a su manera la provocación vanguardista pidiendo a Cossío que ilustre con xilografías su libro, de temática escandalosa pero lleno de preocupaciones humanistas hacia las capas más excluidas de la sociedad en las que el artista participó.

Entramos a partir de sus xilografías en la segunda etapa de la pintura de Cossío, correspondiente al año 1923, donde se movilizará a París, ciudad de las luces y el principal centro artístico del mundo vanguardista.

En los primeros años de su estancia en París, Cossío no produce mucha obra hasta 1925 con su *Caballo prisionero*, con el que evidentemente se ve a un Cossío inmerso en el ambiente plástico parisino en el que se aprecia una ruptura drástica con ese arte de estilo regional. Eclosiona el periodo estelar de la pintura de Cossío *parisien*, integrado en el círculo *Cahiers d'Art*⁴⁵ y la Escuela de París, que hace referencia al núcleo español vinculado al círculo de Zevros. Éste estaba conformando por varios artistas que trabajan en estrecha complicidad, persiguiendo una síntesis inteligente en las raíces de la modernidad. Siendo dos arquetipos los principales, el cubismo y los *fauves*.

⁴⁴ DE LA HOZ, A; MADARIAGA, B. 1990. *Pancho Cossío. El artista ... Op. Cit.*, p. 39.

⁴⁵ Revista en la que participaban artistas en París.



Ilustración 4. *Tres figuras*.
(1927) óleo sobre lienzo. 99 x
81 cm. Museo Reina Sofía
(Madrid)

Un ejemplo de esta ruptura es la representación de las *Tres Figuras* (Ilustración 4)⁴⁶ dibujadas en 1927, en el que se ve un claro lienzo picassiano en Cossío, que en esa época también estaba en París y mantuvo relación con muchos artistas, como ya se dijo antes, en el caso de Bores y ahora en nuestro artista regional⁴⁷.

A pesar de la activa participación de la vida artística y la relación con muchos de los artistas que hoy en día son referentes en el estudio e influencia en la historia del arte en general, Cossío vuelve a España definitivamente en torno a los años treinta⁴⁸. Y de nuevo, como otras veces había pasado, como fue a su llegada a París, se produce un largo silencio y ausencia de la obra de este artista, que coincide hasta el estallido de la contienda civil española. A su regreso a la Península, se encontró con la inquietud política que iba a enfrentar a las dos Españas. Cossío se comprometerá con la Falange y le ocasionará el destierro del mundo internacional en los años venideros⁴⁹. De hecho, en 1932 Pancho Cossío con otros compañeros funda las JONS, en Santander cuyo primer triunvirato fue el de Cossío, Manuel Yllera y Gilberto de la Llama⁵⁰. En esta época pondrá su arte al servicio de sus inquietudes políticas. Después de un largo letargo fuera del ambiente parisino, dejando de lado aquella fabulosa paleta de colores y extravagante influencia moderna, vemos retratos con un fuerte hieratismo, el retrato del Ministro Alfonso Pena Boeuf y otro retrato dedicado a José Antonio Primo de Rivera, realizado más tarde en 1943.

Santander significaba ahora el contacto con su querido Mar Cantábrico que le pone en contacto con las regatas de traineras y aquella nostalgia por su ciudad y por su región le ofrecen escenas marineras. Sin embargo, Santander no llenaba sus aspiraciones y comprende que el triunfo siempre le llegó, a nivel artístico desde Madrid en torno a 1940.

⁴⁶ Extraída de: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tres-figuras>

⁴⁷ CARRETERO REBES, S. 1995. *Pancho Cossío*. Santander: GRAFICAS CALIMA, S.A. p. 15

⁴⁸ En 1926 la economía había empezado a resentirse en Francia. El franco tiene su más baja cotización. Sin olvidar que en 1929 se da el crack de la bolsa de Nueva York. La Gran depresión económica coincide con una gran inquietud política. En España las cosas no andan mejor pues Primo De Rivera dimitió, la peseta se devaluó y cayó la monarquía en abril de 1931.

⁴⁹ DE LA HOZ, A; MADARIAGA, B. 1990. *Pancho Cossío...Op. Cit.*, p. 55

⁵⁰ SANZ HOYA, J. 2006. *De la resistencia a la reacción: las derechas frente a la Segunda República (Cantabria, 1931-1936)*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria. pp. 147, 190. ISBN 84-8102-420-1.

En 1944 Cossío se convierte en el pintor de la Falange y es el retratista de algunos de los principales fundadores de la doctrina del Nacional Sindicalismo. Otros dos cuadros de tema falangista son *La flecha* y *El flecha*, ambos de 1948⁵¹, que estuvieron expuestos en los Salones del Museo de Arte Moderno, sin embargo redujo su obra meramente a la opinión política, sino que mantuvo la producción de bodegones y paisajes que era algo predominante en su arte.

En el Madrid de la posguerra, Cossío se repartía entre el arte que podía realizar y sus aficiones, como era el cine y el teatro⁵². Participó en varias exposiciones importantes de corte internacional como fue en 1947 la exposición de Arte Español Contemporáneo de Buenos Aires y en 1948 concurre al “VI Salón de los Once”. En estos años también figuró como un importante animador de la “Escuela de Altamira”⁵³ que dejó de lado tras enemistarse con el grupo a causa de su intolerancia política.

Entrando en la década de los años cincuenta, el artista que había empezado a dejar de lado la temática política de la posguerra, nos encontramos en estos años un Pancho Cossío metido de lleno en la pintura y su vida continúa de Madrid a Santander, comunicando a su madre y sus hermanas sus proyectos. En esta época trabaja mucho y está ilusionado por su obra, comienza en estos años una obra de gran proporción para la iglesia de las carmelitas en la Plaza de España de Madrid, la *Doble Apoteosis de Santa Teresa*. Sufrir un par de decepciones en las exposiciones realizadas en 1951, la llamada Primera Bienal Hispano-Americana de Arte en Madrid, lo cual fue un fracaso enorme para alguien como Cossío que tenía un gran peso artístico⁵⁴. Y no será hasta 1954 que se

⁵¹ Ibidem.... Pp. 63-72.

⁵² Su devoción y admiración por el cine se dio en su estancia parisina, donde pudo aprender y coincidió con varios artistas, además de escribir varios guiones y coincidir con artistas como Buñuel.

⁵³ Se trata del rompecabezas y clave cultural posbélico santanderino y español. Se celebraron dos reuniones en Santillana del Mar (1949-1950) y una tercera en Madrid, en 1951, coincidiendo con la I Bienal Hispanoamericana de Arte. La Escuela de Altamira fue un invento de Mathias Goeritz, cuyo valor esencial residió en conectar lo residuos vanguardistas de preguerra con grupos creativos tendentes hacia el arte nuevo, partiendo de las enseñanzas de las pinturas de la cueva de Altamira. Con todo la Escuela de Altamira y sus propuestas supusieron una valiosa novedad al empezarse en estudiar y difundir las aportaciones e ideas del arte nuevo internacional, frente a las adocenadas expresiones de la creatividad del régimen. En GONZÁLEZ FUENTES, J. A. 2015. *En torno a Escuela de Altamira*. Cantabria: Ediciones la bahía. pp. 9-25.

⁵⁴ En palabras de Miguel Cabañas, La I Bienal Hispanoamericana es la más importante de todas las celebradas por toda una serie de circunstancias artístico-políticas y socio-culturales. En ella aparece la intención de cambio de una serie de valores y estructuras que habían protagonizado los años cuarenta. Fue la primera y última ocasión en el que la inteligencia oficial, creyó que el poder construido podía promover el arte de vanguardia. Esta Bienal, pasará a la historia por a ella acudieron los nombres más significativos, y con ellos se intentó cubrir el bache entre la cultura real y la oficial, en contra de lo que dijeran los exiliados en su contra-bienal. En CABAÑAS BRAVO, M. 2002. *La Primera bienal hispanoamericana de arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los cincuenta*. [En línea] ARIAS ANGLES, E. (dir)

de la exposición de mayor relieve, durante el gran apogeo que su obra estaba teniendo. Se celebró en Lisboa, dedicada a Cossío y Francisco Arias⁵⁵. Su fama y los encargos, exposiciones y tributos se ven de forma regular en las galerías que usan su nombre, que no eran pocas.

En la última década de los sesenta y los setenta, Cossío ya se siente viejo, en sus años finales vivió dedicado totalmente a la pintura que era lo que más le entretenía. Cada vez concurría menos en las exposiciones y su capacidad de relación y entusiasmo se veían diezmadas, Gaya Nuño lo describía en esta fase como “un inmenso cascarrabias”. A los 76 años de edad el 15 de Enero de 1970 moría y su cuerpo yace en el Panteón de hombres ilustres de Cantabria.

3. BORES Y COSSÍO EN LA COLECCIÓN DE ARTE GRÁFICO DE LA UC. CONTEXTUALIZACIÓN Y VALORACIÓN DE SU OBRA.

Dentro del Grabado podemos diferenciar varias técnicas. Una sería el grabado mediante el relieve y otra el grabado en hueco. A la primera corresponderá a la Xilografía y la linografía, mientras que la segunda se subdividiría según sus procedimientos, uno directo, en el que la herramienta principal es el buril y la punta seca; y otro indirecto que correspondería a la técnica del aguafuerte y el aguatinta.

La técnica en la que nos centraremos a lo largo de todo este recorrido será la Xilografía, y quizá se trata de una de las más antiguas de estampación que artistas como Cossío, Bores, Baroja y Solana siguieron utilizando de forma transversal en su producción artística.

La Xilografía, en palabras del maestro grabador Esteve Botey, se produce sobre un bloque homogéneo o de varias piezas perfectamente ensambladas, ni muy tiernas ni muy porosas. El material idóneo para este grabado en relieve sería la madera de boj, de peral, de cerezo o de ciprés. Se dibuja sobre la tabla con pluma o lápiz, o haciendo directamente el calco en negativo, ya que la parte incidida será la que quede en blanco y

Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid. [Consulta: 19-08-2016] Disponible en: <http://eprints.ucm.es/2324/1/AH0003501.pdf>

⁵⁵ DE LA HOZ, A; MADARIAGA, B. 1990. *Pancho Cossío. El artista ...Op. Cit.*, pp. 79-84.

la que no está vaciada estará en negro. Aunque la madera no es lisa, y está compuesta por vetas, esto hay que tenerlo en consideración a la hora de trabajar la fibra⁵⁶.

Por otro lado existiría el grabado en hueco y cuyo método de trabajo estaría dentro del método indirecto. Se trata de técnicas mucho más rudimentarias e industriales, técnicas que requieren el empleo de un ácido que actúe sobre la matriz metálica para que este pueda corroerse. Utilizadas por Goya en sus grabados de aguatinta y aguafuerte, sobre planchas de metal. El aguafuerte utiliza un barniz impermeable y resistente al ácido. Para lo que se utiliza un instrumento afilado para rayar y hacer el dibujo encima de este barniz, al levantarlo y sumergirlo en el ácido, este actuará en esas líneas que se han levantado. La técnica del aguatinta tiene el mismo principio que el aguafuerte, pero se utiliza una resina en polvo cubriendo la matriz metálica y la cual necesita calor para su adherencia. Después se sumergirá la plancha en el ácido y al ser un material en polvo, el ácido corroerá los pequeños espacios dejando una zona bastante uniforme⁵⁷.

Existen dos expresiones que no son sinónimas: grabado y obra gráfica. Todo grabado es obra gráfica pero no toda obra gráfica es grabada. Por grabado se entiende aquella imagen en la que hay incisión sobre una lámina (plancha), cualquier que sea su material, y estampación manual, que introduce diferencias, en cada uno de los ejemplares. La obra gráfica ofrece unas características algo diferentes, la primera de todas es que no resulta necesariamente de una incisión sobre plancha y que la estampación no es necesariamente manual.⁵⁸ Lo que hoy se conoce como grabado tradicional remite a la temática que trabajan los artistas del siglo XIX, siendo el paisaje regionalista la producción más popular de entonces. Sin embargo, este grabado entró en un proceso de decadencia, debido a que llegó a alinearse con la pintura y la escultura tradicional, donde se representaba un estilo totalmente academicista. Otro aspecto que agravó el proceso de decadencia del grabado tradicional fue la descendiente popularidad y el escaso mercado que existía, cuya única excepción se podría señalar a Ricardo Baroja y los grabadores de la Casa de la moneda⁵⁹.

⁵⁶ ESTEVE BOTEYS, F. 1997. *Historia del Grabado*. Madrid: LABOR. pp. 52-53. ISBN: 84-89142/12-2

⁵⁷ MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO [sitio web]. 2015. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao. Departamento de Educación y Acción cultural. Goya sus grabados y su mundo. [consulta 09-08-2016] Disponible en: https://www.museobilbao.com/uploads/actividades_educacion/archivopdf_es-83.pdf

⁵⁸ En CARRETE PARRONDO, J. 1988. El Nuevo Arte Gráfico. Del grabado de reproducción al grabado libre. En: SUMMA ARTIS: Historia... *Op. cit.*, p. 613

⁵⁹ CARRETE REDONDO, J. 1988. El nuevo arte gráfico. Del grabado de reproducción al grabado libre. En: SUMMA ARTIS... *Op. Cit.*, p. 620.

Fueron muy pocos los artistas renovadores que se dedicaron al grabado como una parte importante en su producción artística. Pero en el siglo XX se da lo que Juan Carrete llama “una renovación formal”, donde se abandonaron las formas tradicionales y se dieron paso a los movimientos vanguardistas de toda Europa, con especial influencia del cubismo y el neocubismo. Sin embargo, también tendría problemas tanto para tener un hueco en el mercado como para su producción, haciendo que los grabados de esta renovación formal se destinaran remotamente a las estampas esporádicas en publicaciones minoritarias. Aunque como siempre se pueden señalar ciertas singularidades, tales como Francisco Bores a nivel nacional y Francisco Cossío a nivel regional⁶⁰.

3. 1. COLECCIÓN UC DE ARTE GRÁFICO. CATÁLOGO DE ESTAMPAS DE BORES Y COSSIO

El arte gráfico de la Universidad de Cantabria se recoge en el Gabinete de Estampas, entre las cuales se han realizado diferentes exposiciones. *La España en sombras: Guerra, Dictadura y democracia*, fue una muestra organizada por la Universidad de Cantabria en la cual se recogía el arte gráfico que abarcaba desde finales del siglo XVIII hasta buena parte del siglo XX. Entre todas las estampas reseñadas en esta exposición (108), se expusieron ocho de cada autor: la serie completa de Cossío y solo ocho de las de Bores del que se tienen 30.

Bores tiene dos series recogidas: La primera estaría compuesta por una colección de veinte grabados originales realizados sobre madera por el pintor con una pequeña introducción de José María Ballester. Y la segunda serie estaría compuesta por una colección de diez grabados originales directamente realizados sobre la plancha con la introducción y el texto de José Hierro (1922-2002)⁶¹.

⁶⁰ Ibídem, p. 651.

⁶¹ Fue un poeta español perteneciente a la generación de poetas de la posguerra. Considerado durante mucho tiempo como un representante de la poesía social. En BARRAJÓN MUÑOZ, J. M^a. 2002. *La Poesía de José Hierro en su tiempo*. [En línea] BUOSOÑO PRIETO, C. (dir.). Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid. [Consulta 29-08-2016]. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/3354/1/H3038101.pdf>

Bores, Francisco
(Aguafuerte y puntaseca)



Ilustración 5

Bores, Francisco (1898-1972)

Sin título (I)

Aguafuerte y puntaseca

290 x 240 mm. en h. de 500 x 380.

Edición: Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, D.L. 1978.

127/145



Ilustración 7

Bores, Francisco (1898-1972)

Sin título (III)

Aguafuerte y puntaseca

290 x 240 mm. en h. de 500 x 380.

Edición: Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, D.L. 1978.

127/145



Ilustración 9

Bores, Francisco (1898-1972)

Sin título (V)

Aguafuerte y puntaseca

290 x 240 mm. en h. de 500 x 380.

Edición: Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, D.L. 1978.

127/145



Ilustración 6

Bores, Francisco (1898-1972)

Sin título (II)

Aguafuerte y puntaseca

290 x 240 mm. en h. de 500 x 380.

Edición: Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, D.L. 1978.

127/145



Ilustración 8

Bores, Francisco (1898-1972)

Sin título (IV)

Aguafuerte y puntaseca

290 x 240 mm. en h. de 500 x 380.

Edición: Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, D.L. 1978.

127/145



Ilustración 10

Bores, Francisco (1898-1972)

Sin título (VI)

Aguafuerte y puntaseca

290 x 240 mm. en h. de 500 x 380.

Edición: Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, D.L. 1978.

127/145



Ilustración 11

Bores, Francisco (1898-1972)

Sin título (VII)

Aguafuerte y puntaseca

290 x 240 mm. en h. de 500 x 380.

Edición: Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, D.L. 1978.

127/145



Ilustración 13

Bores, Francisco (1898-1972)

Sin título (IX)

Aguafuerte y puntaseca

290 x 240 mm. en h. de 500 x 380.

Edición: Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, D.L. 1978.

127/145



Ilustración 12

Bores, Francisco (1898-1972)

Sin título (VIII)

Aguafuerte y puntaseca

290 x 240 mm. en h. de 500 x 380.

Edición: Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, D.L. 1978.

127/145



Ilustración 14

Bores, Francisco (1898-1972)

Frontispicio

Aguafuerte y puntaseca

290 x 240 mm. en h. de 500 x 380.

Edición: Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, D.L. 1978.

127/145

Bores, Francisco

(Xilografías)



Ilustración 15

BORES, FRANCISCO
(1898-1970)

Previo 1 : Fronstipicio

Xilografía

970 x 700 mm. en h. de 495
x 385

Edición: Madrid: Ediciones
de Arte y Bilbiofilia, D. L.
1977

127/195



Ilustración 17

BORES, FRANCISCO
(1898-1970)

Previo 3 : Introducción 2

Xilografía

970 x 700 mm. en h. de 495
x 385

Edición: Madrid: Ediciones
de Arte y Bilbiofilia, D. L.
1977

127/195



Ilustración 19

BORES, FRANCISCO
(1898-1970)

Sin título II

Xilografía

90 x 110 mm. en h. de 495 x
385

Edición: Madrid: Ediciones
de Arte y Bilbiofilia, D. L.
1977

127/195



Ilustración 16

BORES, FRANCISCO
(1898-1970)

Previo 2 : Introducción

Xilografía

970 x 700 mm. en h. de 495
x 385

Edición: Madrid: Ediciones
de Arte y Bilbiofilia, D. L.
1977

127/195



Ilustración 18

BORES, FRANCISCO
(1898-1970)

Sin título I

Xilografía

970 x 700 mm. en h. de 495
x 385

Edición: Madrid: Ediciones
de Arte y Bilbiofilia, D. L.
1977

127/195



Ilustración 20

BORES, FRANCISCO
(1898-1970)

Sin título III

Xilografía

100 x 120 mm. en h. de 495
x 385

Edición: Madrid: Ediciones
de Arte y Bilbiofilia, D. L.
1977

127/195

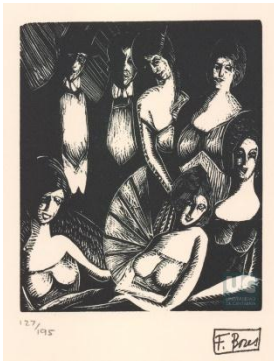


Ilustración 21

**BORES, FRANCISCO
(1898-1970)**

Sin título IV

Xilografía

100 x 120 mm. en h. de 495
x 385

Edición: Madrid: Ediciones
de Arte y Bilbiofilia, D. L.
1977

127/195

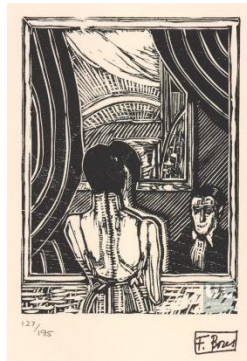


Ilustración 23

**BORES, FRANCISCO
(1898-1970)**

Sin título VI

Xilografía

100 x 120 mm. en h. de 495
x 385

Edición: Madrid: Ediciones
de Arte y Bilbiofilia, D. L.
1977

127/195



Ilustración 25

**BORES, FRANCISCO
(1898-1970)**

Sin título VIII

Xilografía

100 x 140 mm. en h. de 495
x 385

Edición: Madrid: Ediciones
de Arte y Bilbiofilia, D. L.
1977

127/195



Ilustración 22

**BORES, FRANCISCO
(1898-1970)**

Sin título V

Xilografía

100 x 120 mm. en h. de 495
x 385

Edición: Madrid: Ediciones
de Arte y Bilbiofilia, D. L.
1977

127/195



Ilustración 24

**BORES, FRANCISCO
(1898-1970)**

Sin título VII

Xilografía

105 x 140 mm. en h. de 495
x 385

Edición: Madrid: Ediciones
de Arte y Bilbiofilia, D. L.
1977

127/195



Ilustración 26

**BORES, FRANCISCO
(1898-1970)**

Sin título IX

Xilografía

115 x 150 mm. en h. de 495
x 385

Edición: Madrid: Ediciones
de Arte y Bilbiofilia, D. L.
1977

127/195



Ilustración 27

BORES, FRANCISCO
(1898-1970)

Sin título X

Xilografía

150 x 120 mm. en h. de 495
x 385

Edición: Madrid: Ediciones
de Arte y Bilbiofilia, D. L.
1977

127/195



Ilustración 29

BORES, FRANCISCO
(1898-1970)

Sin título XII

Xilografía

150 x 120 mm. en h. de 495
x 385

Edición: Madrid: Ediciones
de Arte y Bilbiofilia, D. L.
1977

127/195

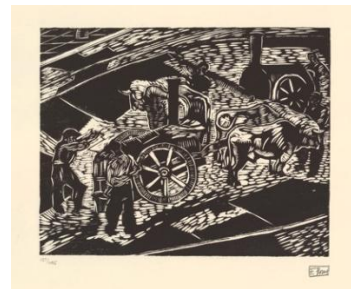


Ilustración 31

BORES, FRANCISCO
(1898-1970)

Sin título XIV

Xilografía

220 x 285 mm. en h. de 495 x
385

Edición: Madrid: Ediciones
de Arte y Bilbiofilia, D. L.
1977

127/195

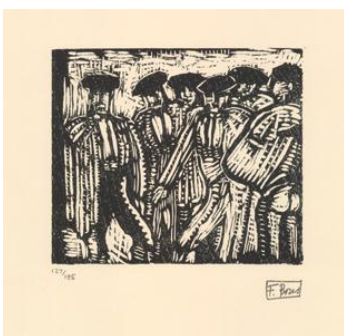


Ilustración 28

BORES, FRANCISCO
(1898-1970)

Sin título XI

Xilografía

115 x 150 mm. en h. de 495
x 385

Edición: Madrid: Ediciones
de Arte y Bilbiofilia, D. L.
1977

127/195



Ilustración 30

BORES, FRANCISCO
(1898-1970)

Sin título XIII

Xilografía

115 x 150 mm. en h. de 495
x 385

Edición: Madrid: Ediciones
de Arte y Bilbiofilia, D. L.
1977

127/195

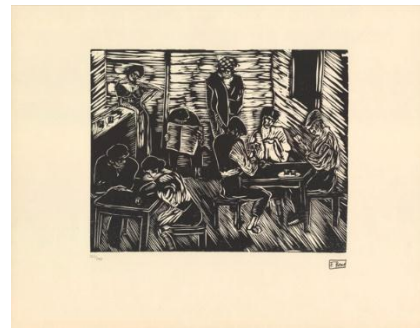


Ilustración 32

BORES, FRANCISCO
(1898-1970)

Sin título XV

Xilografía

135 x 300 mm. en h. de 495
x 385

Edición: Madrid: Ediciones
de Arte y Bilbiofilia, D. L.
1977

127/195



Ilustración 33

BORES, FRANCISCO (1898-1970)

Sin título XVI

Xilografía

140 x 180 mm. en h. de 495 x 385

Edición: Madrid: Ediciones de Arte y
Bilbiofilia, D. L. 1977

127/195



Ilustración 34

BORES, FRANCISCO (1898-1970)

Sin título XVII

Xilografía

140 x 155 mm. en h. de 495 x 385

Edición: Madrid: Ediciones de Arte y
Bilbiofilia, D. L. 1977

127/195

COSSÍO, Francisco



Ilustración 35

**COSSÍO, Francisco G.
(1894-1970)**

Sobrecubierta (1923)

Xilografía

190 x 140 mm. En h. de 385
x 280 mm.

Edición: Madrid: [s.n.], 1923

Serie: Hampa. Estampas de
la mala vida.

72/75



Ilustración 37

**COSSÍO, Francisco G.
(1894-1970)**

Los antros lóbregos

Xilografía

130 x 180 mm. En h. de 385
x 280 mm.

Edición: Madrid [s.n.], 1923

Serie: Hampa. Estampas de
la mala vida.

72/75



Ilustración 39

**COSSÍO, Francisco G.
(1894-1970)**

Calle de Ceres

Xilografía

180 x 125 mm. En h. de 385
x 280 mm.

Edición: Madrid [s.n.], 1923

Serie: Hampa. Estampas de
la mala vida.

72/75



Ilustración 36

**COSSÍO, Francisco G.
(1894-1979)**

Vieja Claudia (1923)

Xilografía

180 x 130 mm. en h. de 385
x 280 mm.

Edición: Madrid: [s.n.] 1923.

Serie: Hampa. Estampas de la
mala vida.

72/75



Ilustración 38

**COSSÍO, Francisco G.
(1894-1979)**

Bilbao

Xilografía

180 x 125 mm. En h. de 385
x 280 mm.

Edición: Madrid: [s.n.] 1923.

Serie: Hampa. Estampas de
la mala vida.

72/75



Ilustración 40

**COSSÍO, Francisco G.
(1894-1970)**

La caridad del Chepa

Xilografía

180 x 125 mm. En h. de 385
x 280 mm.

Edición: Madrid [s.n.], 1923

Serie: Hampa. Estampas de
la mala vida.

72/75



Ilustración 41

COSSÍO, Francisco G. (1894-1979)

Cora y Enriqueta (1923)

Xilografía

180 x 125 mm. en h. de 385 x 280 mm.

Edición: Madrid: [s.n.] 1923.

Serie: Hampa. Estampas de la mala vida.

72/75



Ilustración 42

COSSÍO, Francisco G. (1894-1979)

Málaga (1923)

Xilografía

180 x 125 mm. en h. de 385 x 280 mm.

Edición: Madrid: [s.n.] 1923.

Serie: Hampa. Estampas de la mala vida.

72/7

3.2 LA ESPAÑA NEGRA, REINTERPRETACIÓN DE BORES

La presencia de Bores en la generación de la España negra o España en sombras se vio influenciada por el periodo en el que el artista coqueteaba con las vanguardias modernistas que entraron en España. Si bien es verdad que fue al inicio de su carrera como artista cuando las ejecuta, es innegable decir que esta parte de su producción marcó un antes y un después en su evolución. Considerando que los artistas tienen una mecánica de progresión que se acentúa con la experiencia y la influencia que los años ejercen sobre ellos, las estampas de Bores no pueden pasar desapercibidas.

En cualquier caso es al Bores futurista al que tenemos que asignar los grabados que a continuación interpretaremos bajo la óptica del Expresionismo Europeo que ya conocía de buena mano. Rápidamente relacionó esta tendencia expresionista con la tradición española y se puso a reproducir obra de El Greco y Goya⁶². En los años 1919-1921 expuso en el Salón Nacional pero veía que tan solo estos cuadros realistas y de retratos mundanos era lo que se vendía en España y no la pintura contemporánea. Estos artistas estaban anquilosados en la cultura plástica de nuestro país y frenaban el camino de cualquier manifestación innovadora. La falta de renovación llevó a Bores a involucrarse en las tertulias literarias y a relacionarse con otros artistas, como Buñuel. De ese deseo de innovación nació la necesidad de un Bores futurista que basándose en los “ismos” europeos centró una producción de sus obras. Llevó entonces a cabo una reinterpretación de los temas de *La España Negra* de Regoyos.

Se han recogido dos carpetas con grabados de Bores realizados en los años veinte en toda su totalidad: Xilografías con introducción de José María Ballester, y Aguafuertes y puntasecas, con introducción y poemas de José Hierro. La primera contiene veinte grabados, diez la segunda y ambas nos permiten una idea de la actividad gráfica del artista en esos años.

63

Las obras que corresponden al catálogo expuesto datan de 1922 a 1925, y en ellas se ve un Bores sombrío, sórdido, festivo, galante y cotidiano. En estas estampas supo captar la melancolía, recordando la obra gráfica de Munch y sus personajes de estética cadavérica. O

⁶²CARMONA E., 1999. Bores Ultraísta, clásico, nuevo. 1921-1925. En CARMONA E., (com.) *Francisco Bores: El Ultraísmo y el ambiente literario madrileño 1921-1925*. Pp. 11-23. ISBN: 84-95078-93-7

⁶³ CARRETE REDONDO, J. 1988. El nuevo arte gráfico. Del grabado de ... *Op Cit*,... p. 653.

también nos recuerdan la proximidad que tuvo como grabador a Norah Borges, a Barradas o a Pancho Cossío⁶⁴.

La obra rezuma melancolía y sobriedad, las figuras aparecen cortadas acentuando las rectas y los ángulos mediante segmentos gruesos. El expresionismo europeo en la xilografía se caracteriza por el empleo de esa polarización entre el blanco y el negro ofreciendo más dramatismo a la imagen⁶⁵ que, sin embargo, Bores ha conseguido atenuar. Bores dedicó también numerosas estampas a la soledad de las mujeres, los prostíbulos, las celestinas. Destaca la importancia concedida a la construcción del cuerpo femenino.

En la Ilustración 29 se puede apreciar la figura de una mujer recostada en un sofá o lecho, representado con varias rayas fuertes, al igual que el fondo donde está situada la figura. El trato y el mimo realizado en el cuerpo femenino y la representación de los atributos para su reconocimiento, se hace en forma de ensamblajes, a partir de una articulación casi geométrica. En él se puede observar un ligero toque de ese expresionismo nórdico por el que Bores se sintió atraído y por los pequeños tintes cubistas.

También objeto de estudio sobre la representación femenina por mano de Bores estaría una Xilografía (Ilustración 23) dedicada a la mujer. Aparece frente al espejo y en el fondo la cabeza de un hombre. Se reconoce el espejo por la mano y la pequeña percepción del rostro femenino, la mirada del hombre que la observa, capturando un momento nimio y perecedero. Bores en esta representación, intenta también mostrar, con la utilización de líneas, la diferenciación del cuerpo de la joven y el vestido, la perspectiva de la profundidad en el hombre en un segundo plano y el de la ventana en un tercero, dejando perdido entre rayas que conjugan a un mismo punto la perspectiva cónica de profundidad.⁶⁶

En el ambiente festivo que Bores quiso retratar se encuentra lo que autores como Carmona han llamado “circo Boresiano” donde aparecen arlequines, pierrots y Amazonas, además de tiovivos entre otros.

El Bores galante representó a personajes de etiqueta “a la moderna”(Ilustración 20), pero sin excluir los temas o tipos populares.

Hay que recordar que el tema de la España negra siempre ha primado por la utilización de contenidos relacionados con la vida cotidiana y con la vida moderna, quizá por ser escasos

⁶⁴ Ibidem, pp. 126.

⁶⁵ SAZATORNIL, L.2003. *España en Sombras... Op Cit...* p. 33.

⁶⁶ BOZAL, V. 1988. Grabado y Obra gráfica en el siglo XX. En: SUMMA ARTIS... *Op cit...*, pp. 652-656

hasta entonces en el arte español. Y uno de los grabados por el que más afección pareció demostrar el artista fue por la representación del interior de una peluquería (Ilustración 34) en la cual introdujo su firma en el dibujo y no en la estampación.⁶⁷

Aunque no se trate de su mayor producción, ni de su principal estilo, Bores se atrevió, como muchos otros artistas, a utilizar la Xilografía para la representación de ciertos temas que ya había abordado Darío de Regoyos en las estampas de la *España Negra* con anterioridad y que, posteriormente, haría Solana, o también, Pancho Cossío. Sin duda, se trata de una gran producción artística, innovadora y que correspondería a los inicios del artista, cuando estaba cursando sus estudios artísticos en Madrid, y se relacionaba con artistas y literatos en el Ateneo de Madrid y en otros círculos culturales de la España del siglo XX. En este momento, en Europa se estaban desarrollando las vanguardias incidiendo en la fuerza que podía aportar el color y la expresión, mientras que, en España, desde una posición retardataria, lo que se producía estaba más vinculado al arte figurativo en una tendencia continuista con el naturalismo y el academicismo.

Bores no habría podido dedicarse a publicar esta serie de estampas sin codearse con un círculo selecto de artistas y literarios de la época como puede ser Juan Ramón Jiménez. Y tampoco podía haberlo hecho sin familiarizarse o coquetear con el movimiento ultraísta, tan fecundo en el Madrid de esos años. Ese futurismo arraigado de un expresionismo nórdico, los manifiestos dadaístas y ultraístas e incluso el cubismo hicieron mella en el joven artista, antes de marcharse a París e iniciar su segunda etapa de producción artística, entorno al año 1925.

Las estampas de Aguafuertes y Puntasecas de Francisco Bores se han representado en “tiempo para la Alegría” de José Hierro. En él aparecen dos libros integrados por obras póstumas e inéditas pertenecientes a su juventud, titulados: xilografías, Aguafuertes y Puntasecas, que poseen, los primeros rasgos de su identidad personal y de su estilo característico pintura a media voz. José Hierro le califica como un “pintor de verdad”⁶⁸, y en su introducción afirma que el concepto de realidad era el punto de partida en el arte de Bores y que éste realizaba una pintura abstracta que metamorfosea e introducía en ellas alusiones a la realidad. Los elementos pictóricos se van transformando entonces en cabezas, frutas, barros, recreando de esta manera la naturaleza.

⁶⁷ Ibidem, p. 32

⁶⁸ TALLER DEL PRADO. [Sitio web]. 2016. Madrid: Taller del Prado. Obra gráfica original, Aguafuertes y puntasecas. José Hierro. [Consulta: 18-08-2016] Disponible en: http://www.tallerdelprado.com/libro_arte_grabado.asp?ID_LIBRO=2

Hierro describe a Bores como un hombre silencioso y taciturno que se confesaba sólo a través de su pintura. Plasmaba a mujeres desnudas no por el ejercicio anatómico, sino por evocaciones de la *dolce vita* madrileña. Como puede ser el caso de la Ilustración 9, en el que aparece una figura femenina frente a un espejo y a la que Hierro dedica un poema, recordando a una ovación por el cuerpo femenino. Dice así el poema V:

“Me está mirando el huracán. Me asomo
al estanque, al espejo.
Soy Narcisa que se mira en el agua congelada,
cristal y azogue”.

Aparecen también su mujer y su hija o al menos una interpretación de la infancia y su paternidad (Ilustración 12). O un homenaje a la muerte o pesadumbre como es en el poema IX:

“Solo materia de sombras,
criaturas de la noche
Nubes espectrales, seres
dolorosamente informes,

Visiones o pesadillas
llegadas no sé de dónde,
ráfagas resucitadas,
que fueron mujeres y hombres,”

De manera que, José Hierro, ve como “confidencias temblorosas” estas estampas de Francisco Bores. Como apuntes o reseñas que apuntaba a lo largo de los años en los que las impresiones y emociones de su viaje por el mundo eran las protagonistas⁶⁹.

Aunque no habla de la reinterpretación de la España en sombras, el poeta consigue hacer un pequeño análisis del artista. Desde un punto de vista romántico y melancólico, añade entonces una serie de poemas a las estampas de Bores y nos da un ejemplo más de cómo el arte y la literatura a menudo entrecruzan sus caminos.

⁶⁹ BORES, F. 1978. *Aguafuertes y puntasecas: colección de diez grabados originales directamente realizados sobre la plancha por el pintor. Introducción y texto por José Hierro*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, D.L. ISBN: 84-85005-10-4.

3.3 COSSÍO Y “HAMPA”, LAS ESTAMPAS DE LA MALA VIDA. RELACIÓN CON LA OBRA DE BORES.

Bores, uno de los más importantes vanguardistas de la plástica montañesa del siglo XX, compartió clases con Pancho Cossío en el estudio de Cecilio Plá, a quien enseñó la técnica de la xilografía.

Cossío nunca antes había realizado grabados en madera, por lo que aprendió esa especialidad de Francisco Bores, compañero de estudios y buen amigo del artista. Vio a Bores realizar una serie de grabados y después él mismo ejecutó diversas pruebas que llevó más tarde al Ateneo de Santander donde se expondrían. La trayectoria de Francisco Cossío como grabador tiene sus orígenes entonces.

Aprendido el oficio de Bores, Cossío pasó a ilustrar un poema inédito de José del Río titulado *Hampa*, publicando un libro con una tirada de 300 ejemplares y convirtiéndose en una joya bibliográfica por aquel entonces. José Del Río o Pick (1884-1964), fue un poeta del pueblo y uno de los literarios más importantes del momento, editor de la revista *Atalaya*, y autor de artículos con un gran trasfondo social. El libro de *Hampa* llegó a Madrid en 1923⁷⁰ y el impacto crítico fue excelente para Cossío como artista a pesar de tratarse de una temática tan escabrosa.

La serie de *Hampa*, constó de 21 grabados a madera y otros dos a tintas para la portada. Algunas de estas ilustraciones, según De la Hoz, se ven claramente influencias de ilustradores de la época como Viera Sparza (1908-1987), Emilio Ferrer (1899-1970) o Bartolozzi (1882-1950)⁷¹. Pero lo que más se puede apreciar en estas estampas, es la ascendencia del movimiento expresionista alemán, en el que se ve el desgarrado por la técnica y el contraste del blanco-negro.

En estas xilografías, Cossío jugó con el contraste lumínico y, con éste rasgó las tinieblas con pequeñas manchas de luz logrando unos efectos bellísimos. De entre todas las ilustraciones, De la Hoz destaca la originalísima *Vieja Claudia* (Ilustración 36) ; *Málaga* (Ilustración 42) ; *Bilbao* (ilustración 38) y *Calle Ceres*(Ilustración 39)⁷². Todas ellas están recogidas en el gabinete de estampas de la Universidad de Cantabria.

⁷⁰ DE LA HOZ REGULES, J. 2012. La eclosión de las vanguardias en una capital de provincia: policía y cultura en el Ateneo de Santander de los años veinte. Entre la tradición y la modernidad. *En Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, t 25. pp. 223-244.

⁷¹ DE LA HOZ, A; MADARIAGA, B. 1990. *Pancho Cossío... Op Cit.*, pp. 127-138

⁷² Ibidem, pp. 127-138

La obra de ambos autores es recíproca y presenta varias características en común. Por un lado Bores al introducirse en el ambiente literario y el movimiento ultraísta, se codeó con varios de sus representantes y revistas más importantes, de los que aprendió nuevas técnicas de expresión, como son la xilografía y el aguatinta y punta seca. Este hecho, junto a la amistad que compartía con Cossío, llevará a éste segundo a aprender la técnica del grabado y aplicarla en la serie de xilografías que aparecerían en *Hampa*.

Otro punto de interés común sería la temática escogida, ambos representan una reinterpretación de la España Negra que Regoyos había hecho en su publicación, pero ambos lo hacen desde una perspectiva influida por el expresionismo nórdico y el neocubismo, movimientos crecientes y populares durante la década de 1920.

Reseñable también sería el empleo de la técnica de la xilografía que ambos hacen al principio de su carrera artística, y la utilizan como una forma de representación visual en revistas o publicaciones de la época. Por un lado, la revista *Grecia*, en el caso de Bores, y por otro, la publicación de *Hampa* en el caso de Cossío, prestando su ilustración a “Pick”.

En ambas producciones se pueden ver figuras algo desproporcionadas y movimientos forzados, en los que la imagen femenina tiene un gran protagonismo. Los pechos, los labios y los ojos rasgados son partes del cuerpo que señalan su sexo y resaltan la figura del fondo mediante líneas rectas. Éstas le dan a la composición fuerza, predominando la línea recta ante la curva, algo que ocurre con asiduidad en el cubismo. Recordemos que una de las técnicas principales de este movimiento es representar varios planos- los que transmiten más información- en una misma dimensión. Por tanto la línea es fundamental y necesaria para delimitar las formas. Un ejemplo de esto se aprecia fácilmente en las xilografías de Bores *Sin título XIII y XII* (Ilustración 21 y 22) y en *Bilbao* de Cossío (Ilustración 38).

La utilización del contraste del blanco y negro añade dramatismo a las estampas, que acompañan de forma uniforme la temática tenebrista de la España Negra. Recordemos que algunas imágenes, como pueden ser las xilografías *Sin título VII* de Francisco Bores (Ilustración 25) y la *Vieja Claudia* de Francisco Cossío (Ilustración 36). Podrían asimilarse al expresionismo de Edvard Munch y las siluetas desencajadas, pero perfiladas de forma abrupta y melancólica.

Otra característica de ambos autores es la representación del fondo para situar a las figuras, en muchas de ellas, como es el caso de *Calle Ceres y Cora y Enriqueta* (Ilustración 29 y 31), en el caso de Cossío y Xilografía *Sin título V y VIII* en el caso de Bores (Ilustraciones

22 y 25). En ambas se aprecia la utilización de diagonales o líneas rectas que emulan varios planos de profundidad. En el caso de la *Calle Ceres*, la línea diagonal que atraviesa la estampa hace un punto de fuga, junto la imagen de la mujer en un primer plano, en proporción más grande que las demás figuras, que dan una imagen de cercanía. En el caso de *Cora y Enriqueta*, ambas están situadas detrás de lo que parece la barra de un bar, que va en diagonal, de izquierda a derecha y pasan a la altura del abdomen de las dos mujeres, dejándolas en un segundo plano. En el caso de Bores, se observan dos mujeres en un primer plano, justo delante de una pared con un ventanal abierto por el que puede verse un pequeño campo. Esto está situando en tres planos de profundidad en una misma dimensión. En el caso de la xilografía *Sin título VIII* (Ilustración 25) se aprecia en la parte inferior un gentío alborotado de gente, frente a un fondo de casas, separadas del fondo oscuro por la silueta de éstas.

Bores y Cossío pueden considerarse como dos de los artistas más importantes de la España Contemporánea, aunque debido a la producción artística y la gran relevancia internacional de artistas como Picasso, Miró y Juan Gris, han pasado a segundo plano. Ambos coetáneos y buenos amigos, iniciaron sus estudios artísticos en Madrid y se vieron involucrados en varios movimientos renovadores de la época, como el neocubismo, el expresionismo alemán y otras corrientes literarias como el Ultraísmo. Cossío aprendió la técnica del grabado de Bores, ambos dedicaron parte de su producción artística a esta técnica y el interés e interpretación del tema de la *España Negra*. Estas estampas han pasado desapercibidas en la trayectoria artística de ambos autores, pero la Universidad de Cantabria cuenta con ejemplares en su Gabinete de Estampas.

CONCLUSIONES

El primer antecedente artístico que empleó sus obras para ilustrar la temática de la *España Negra*, fue Francisco de Goya, aunque no se acuña el término hasta la publicación de Dario de Regoyos y Verhaeren. En él se describe una España rancia y primitiva.

Esta visión de España llegó a hacer mella en varios artistas posteriores como J. Gutierrez Solana, Pio Baroja, Francisco Bore y Francisco Cossío. E incluso tuvo la fuerza necesaria para conseguir fusionar la pintura y la literatura como medios complementarios de difusión de estas ideas.

Para ello, también fue propicio al panorama y condiciones socio-económicas que los artistas tenían a principios del siglo XX. Sobre todo el grabado, que estaba en decadencia por el monopolio que tenía el Real Establecimiento y el poco mercado y demanda artística de entonces. Además, la aparición de la fotografía supuso una fuerte competencia para el propio grabado y la mayoría de las artes plásticas. A finales del siglo XIX, predominaba el grabado tradicional de temática paisajista y el regionalismo costumbrista, pero en el siglo XX se produce una renovación formal que conducirá al abandono de las formas tradicionales, dando paso a los movimientos de vanguardia. En este contexto, hay que situar la segunda Generación de Artistas de la España Negra.

Las vanguardias se instalaron en España de forma lenta y continuada. Dentro de este proceso, un movimiento que influyó a los artistas de la segunda generación, fue el Ultraísmo cuyo origen se da en la literatura. Por un lado, éste movimiento surgió en Madrid gracias a la influencia del poeta Vicente Huidobro que sembró la inquietud renovadora en los jóvenes literatos y artistas. Por otro lado, a su desarrollo también contribuyó la costumbre de un pequeño grupo de jóvenes que se reunían en los cafés de Madrid, siendo éstos los principales lugares de reunión, donde tuvieron lugar importantes tertulias culturales y de opinión.

De este modo, surge en 1919 el ultraísmo como grupo e intención colectiva, viéndose influenciado por movimientos europeos como el cubismo, dadaísmo, creacionismo y expresionismo. Las ideas y publicaciones englobadas dentro del mismo aparecen en revistas literarias en las que artistas como Bore participarán de forma activa.

Francisco de Bore es uno de los artistas a los que se ha dedicado el presente trabajo. Nació en Madrid en 1898 y cursó sus estudios artísticos en la academia de Cecilio Pla, donde conocerá a Pancho Cossío con el que mantendrá su amistad hasta el inicio de la Guerra Civil

centrará en la producción de estampas basadas en la temática de la España Negra, que servirán para ilustrar varias publicaciones de índole ultraísta.

En 1925 finaliza su etapa de aprendizaje y se marcha a París, donde se codeará con artistas como Picasso y Juan Gris y se dejará influir por movimientos como el surrealismo y el *fauvismo*; llegando a adquirir un gran reconocimiento y participando en exposiciones de índole internacional.

Durante casi toda su vida estuvo viajando de Madrid a París, y cuando estalló la Guerra Civil, se vio expatriado y separado de su familia, además de que este acontecimiento influyó en su producción artística y en general en el ambiente artístico de España en los años treinta.

Si Francisco de Bores se convirtió en uno de los artistas españoles más importantes de la época contemporánea, junto a él, Pancho Cossío fue un gran referente artístico de la pintura regionalista en Cantabria.

Cossío como otro de los artistas abordados en el presente trabajo, emigró con su familia a España y creció en Cabuérniga junto a sus hermanos. Era pequeño cuando tuvo su primer contacto con el arte, aunque fue de forma accidental, ya que una lesión le impidió realizar ejercicios físicos y dedicó todo su interés a las artes plásticas. Cuando tomó la decisión de dedicarse profesionalmente al arte, fue a Madrid y se inscribió en la academia de Cecilio Pla, donde conocerá a Francisco Bores. Éste será el que le enseñará la técnica del grabado y con ello, realizará la producción de xilografías expuestas en *Hampa*.

Después, como casi todos los artistas de entonces, se mudará a París; codeándose con artistas de reconocimiento internacional y con las vanguardias que surgían en Europa; algo que influirá en su obra pero conservando su característico estilo regionalista que se observa en la mayor parte de su producción.

Gran referente a nivel artístico y político, ya que fue uno de los fundadores de la sede de las JONS en Santander y se trató de un artista consagrado a la causa del régimen franquista. El ambiente pictórico y cultural santanderino le consideró una autoridad hasta su muerte.

Ambos artistas coinciden y realizan parte de su obra en la producción de estampas, ~~con~~ abordando la temática de la España Negra, realizando una reinterpretación e ilustración de poemas de famosos literatos como José del Río e ilustrando revistas como *Grecia*, de corte ultraísta. Los grabados, referentes a esta producción se encuentran en el Gabinete de Estampas de la Universidad de Cantabria.

La producción de ambos en este sentido supone uno de los referentes artísticos más importantes en la España del siglo XX; ya que abordan la misma temática, fueron realizadas de un modo coetáneo y ejemplifican la influencia de importantes vanguardias artísticas como el expresionismo nórdico o el cubismo; tal y como se demuestra en las tres series conservadas en la Universidad de Cantabria y que han servido de base para el desarrollo del presente estudio.

ANEXO: ÍNDICE DE FIGURAS

<i>L'eté</i> . Ilustración 1. BORES, Francisco.....	p. 16
<i>Nature Morte a l'antique</i> . Ilustración 2. BORES, Francisco.....	p. 17
<i>Camouflage</i> . Ilustración 3. COSSÍO, Francisco.....	p. 21
<i>Tres figuras</i> . Ilustración 4 COSSÍO, Francisco.....	p. 23
CATÁLOGO.....	p. 28

BORES, Francisco. Aguafuertes y Puntasecas.

<i>Sin título I</i> . Ilustración 5.....	p. 28
<i>Sin título II</i> . Ilustración 6.....	p. 28
<i>Sin título III</i> . Ilustración 7.....	p. 28
<i>Sin título IV</i> . Ilustración 8.....	p. 28
<i>Sin título V</i> . Ilustración 9.....	p. 28
<i>Sin título VI</i> . Ilustración 10.....	p. 28
<i>Sin título VII</i> . Ilustración 11.....	p. 29
<i>Sin título VIII</i> . Ilustración 12.....	p. 29
<i>Sin título IX</i> . Ilustración 13.....	p. 29
<i>Frontispicio</i> . Ilustración 14.....	p. 29

BORES, Francisco. Xilografías

<i>Previo I. Frontispicio</i> . Ilustración 15.....	p. 30
<i>Previo II. Introducción</i> . Ilustración 16.....	p. 30
<i>Previo III. Introducción 2</i> . Ilustración 17.....	p. 30
<i>Sin título I</i> . Ilustración 18.....	p. 30
<i>Sin título II</i> . Ilustración 19.....	p. 30
<i>Sin título III</i> . Ilustración 20.....	p. 30

<i>Sin título IV. Ilustración 21</i>	p. 31
<i>Sin título V. Ilustración 22</i>	p. 31
<i>Sin título VI. Ilustración 23</i>	p. 31
<i>Sin título VII Ilustración 24</i>	p. 31
<i>Sin título VIII Ilustración 25</i>	p. 31
<i>Sin título IX Ilustración 26</i>	p. 31
<i>Sin título X Ilustración 27</i>	p. 32
<i>Sin título XI Ilustración 28</i>	p. 32
<i>Sin título XII Ilustración 29</i>	p. 32
<i>Sin título XIII Ilustración 30</i>	p. 32
<i>Sin título XIV Ilustración 31</i>	p. 32
<i>Sin título XV Ilustración 32</i>	p. 32
<i>Sin título XVI Ilustración 33</i>	p. 33
<i>Sin título XVII Ilustración 34</i>	p. 33

COSSÍO, Francisco. Xilografías (*Hampa*)

<i>Sobrecubierta. Ilustración 35</i>	p. 34
<i>La vieja Claudia. Ilustración 36</i>	p. 34
<i>Los antros lóbregos. Ilustración 37</i>	p. 34
<i>Bilbao. Ilustración 38</i>	p. 34
<i>Calle de Ceres. Ilustración 39</i>	p. 34
<i>La caridad del Chepa. Ilustración 40</i>	p. 34
<i>Cora y Enriqueta. Ilustración 41</i>	p. 35
<i>Málaga. Ilustración 42</i>	p. 35

BIBLIOGRAFÍA

• MONOGRAFÍAS

BELLO VÁZQUEZ, F. 1990. *El Pensamiento Social y político de Pio Baroja*. España: Salamanca: Gráficas Cervantes, S. A, pp. 247-251. ISBN: 84-7481-570-3.

BORES, F. 1978. *Aguafuertes y puntasecas: colección de diez grabados originales directamente realizados sobre la plancha por el pintor. Introducción y texto por José Hierro*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, D.L. ISBN: 84-85005-10-4.

CACHO VIU, V. 2010. *La institución Libre de Enseñanza*. Madrid: Fundación Albéniz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, D. L.

CARMONA, E. 1999. Bores Ultraísta, clásico, nuevo. 1921-1925. En CARMONA E., (com.) *Francisco Bores: El Ultraísmo y el ambiente literario madrileño 1921-1925*. ISBN: 84-95078-93-7

CARRETE PARRONDO, J. 1988. El Nuevo Arte Gráfico. Del grabado de reproducción al grabado libre. En: *SUMMA ARTIS: Historia general del Arte*. Vol. XXXII. Madrid: Espasa-Calpe, S. A.

CARRETERO REBES, S. 1995. *Pancho Cossío*. Santander: GRAFICAS CALIMA, S.A.

ESTEVE BOTEYS, F. 1997. *Historia del Grabado*. Madrid: LABOR. ISBN: 84-89142/12-2

GÓMEZ MOLLEDA, D. 1981. *Los reformadores de la España contemporánea*. Madrid: CSIC, Escuela de Historia Moderna.

GONZÁLEZ FUENTES, J. A. 2015. *En torno a Escuela de Altamira*. Cantabria: Ediciones la bahía.

GOYA, F. 1978. *Los caprichos de Goya: Introducción y catálogo crítico de Enrique Lafuente Ferrari*. España: Barcelona Grafos, S. A. Arte sobre papel.

JIMÉNEZ, P. 1994. Pancho Cossío: Vindicación de un centenario. En FERNÁNDEZ – LAYOS RUBIO, J. (pres.). *Pancho Cossío 1894-1970*. Madrid: Herprymber, S. L..

MANUEL BONES PLANES, J. 2003. *Francisco Bores: Catálogo Razonado: Pintura 1917-1955*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, D. L.

SAN NICOLÁS, J. 1990. *Darío de Regoyos: [1857-1913]*. España: Barcelona: Edicions Catalanes.

SANZ HOYA, J. 2006. *De la resistencia a la reacción: las derechas frente a la Segunda República (Cantabria, 1931-1936)*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria. ISBN 84-8102-420-1.

SAZATORNIL, L. 2003. *España en Sombras: De Goya a Solana*: Colección UC. Santander. Vicerrectorado de Relaciones Institucionales de la Universidad de Cantabria.

VIDELA, G. 1971. *El Ultraísmo, Estudios sobre movimientos poéticos de Vanguardia en España*. Madrid: Editorial Grados, S.A. ISBN 84-95078-93-7.

• ARTÍCULOS DE REVISTAS Y COLABORACIONES

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. 1996. Costumbrismo y ambiente literario en Los españoles pintados por sí mismos. *Romanticismo 6. Actas del VI Congreso. El costumbrismo romántico.*, pp. 21-27. [Consulta 16-08-2016] 88-8319-015-7 Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/bib/romanticismo/actas_pdf/romanticismo_6/barrientos.pdf

AUMENTE RIVAS, P. 2013. De Montparnasse a Île Seguin. Del pasado al futuro a través de dos barrios artísticos parisinos. En *Arte y Ciudad- Revista de investigación* [en línea], pp. 587-608. [Consulta: 18-08-2016] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4704609> ISSN 2254-2930.

DE LA HOZ REGULES, J. 2012. La eclosión de las vanguardias en una capital de provincia: policía y cultura en el Ateneo de Santander de los años veinte. Entre la tradición y la modernidad. *En Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, t 25. pp. 223-244

SÁNCHEZ VIGIL, J. M. 2001. De la restauración a la guerra civil. La fotografía como arte. En PALÉS, M. (eds.) SUMMA ARTIS, *Antología. La fotografía y el grabado en la España contemporánea*. Vol. XI. p.91

SÁNCHEZ VIGIL, J. M. 2001. De la restauración a la guerra civil. La fotografía como arte. En PALÉS, M. (eds.) SUMMA ARTIS, *Antología. La fotografía y el grabado en la España contemporánea*. Vol. XI. p.91

TOVAR PÉREZ- VILLANUEVA, I. 2010. El liberalismo institucionista en la residencia de estudiantes: una ética, una estética. *Studia Historica. Historia Contemporánea*, Salamanca, v. 8, feb. Consulta: 17-08-2016] ISSN 2444-7080. Disponible en: <http://rca.usal.es/index.php/0213-2087/article/view/5759/5793>

VERBEKE, F. La Rioja “negra” de Émile Verhaeren y Darío de Regoyos: *Encrucijada de lecturas* [En línea] IÑARREA LAS HERAS, H.; SALINERO CASCANTE, Mª J. (coord.) Universidad del País Vasco. [Consulta: 05-08-2016]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1011546.pdf>

VIÑUALES J. 1997. La práctica del arte en España a comienzo del siglo XX. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*. [En línea], 10, pp. 253-264. [Consulta 16-08-2016]. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie7-00B9BDF8-DE4D-2C00-C601-765A0DF35055&dsID=Documento.pdf> ISSN 1130-4715

ZULUETA DE, J. [et al]. 2006. En el centenario de la Junta para Ampliación de Estudios (1907-2007). Madrid: Marcial Pons. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*. ISSN 0214-1302.

• TESIS DOCTORALES

BARRAJÓN MUÑOZ, J. M^a. 2002. *La Poesía de José Hierro en su tiempo*. [En línea] BUOSOÑO PRIETO, C. (dir.). Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid. [Consulta 29-08-2016]. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/3354/1/H3038101.pdf>

CABAÑAS BRAVO, M. 2002. *La Primera bienal hispanoamericana de arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los cincuenta*. [En línea] ARIAS ANGLES, E. (dir) Tesis Doctoral Universidad complutense de Madrid. [Consulta: 19-08-2016] Disponible en: <http://eprints.ucm.es/2324/1/AH0003501.pdf>

MANCEBO ROCA, J. A. 2006. *La Influencia del futurismo en España*. [en línea]. Trabajos de Investigación en Curso y Tesis de Doctorado. Universidad de Castilla- La Mancha. [Consulta en: 15-08-2016] Disponible en: <http://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/publicaciones/LainfluenciadelfuturismoenEspan%C3%B1a.pdf>

• WEBGRAFÍA:

FRANCISCO BORES [sitio web]. 2016. Madrid: Página de Francisco Bores. Biografía. [Consulta 17-08-2016] Disponible en: <http://www.franciscobores.com/biograf.htm>

FRANCISCO BORES [sitio web]. 2016. Madrid: Página de Francisco Bores. Biografía. [Consulta 17-08-2016] Disponible en: <http://www.franciscobores.com/images/pintura6.jpg>

RESIDENCIA DE ESTUDIANTES [sitio web]. 2016. Madrid: Residencia de Estudiantes [Consulta 27-08-2016] Disponible en: <http://www.residencia.csic.es/>

INSITUTO NACIONAL DE CÁNCER [sitio web]. 2016. NIH: Diccionario de Cáncer. Departamento de Salud y Servicios Humanos de EE.UU. [Consulta 19-08-2016] Disponible en: <http://www.cancer.gov/espanol/publicaciones/diccionario?cdrid=44634>

LEANDRO NAVARRO Galería de Arte [sitio web]. 2001. Madrid: Galería de Arte Leandro Navarro. Francisco Bores, Antología sobre papel. [Consulta 17-08-2016] Disponible en: <http://web.archive.org/web/20120820154508/http://www.leandro-navarro.com/Francisco%20Bores/index.html>

MUSEO DEL PRADO [Sitio Web]. 2016. Madrid: Museo del Prado. Enciclopedia, Regoyos y Valdés, Darío de. [Consulta 15-08-2016] Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/regoyos-y-valdes-dario-de/57808890-9ec0-4e58-be5d-bb8ac5528e77>

MUSEO DEL PRADO. [Sitio Web]. 2016. Madrid: Museo del Prado, Enciclopedia, voz. Pla y Gallardo, Cecilio. [Consulta: 19-08-2016] Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/pla-y-gallardo-cecilio/0b547d4c-e796-41f8-ae99-352dd33977c2>

MUSEO REINA SOFÍA [sitio web]. 2016. Madrid: Museo Reina Sofía. Exposiciones, sociedad de artistas ibéricos, arte español, 1925. [Consulta: 18-08-2016] Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/sociedad-artistas-ibericos-arte-espanol-1925>

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO [sitio web]. 2008. Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando. Goya, Goya en la Calcografía Nacional, Caprichos. [Consulta: 04-08-2016]. Disponible en: <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goja/goja-en-la-calcografia-nacional/caprichos/>

TALLER DEL PRADO. [Sitio web]. 2016. Madrid: Taller del Prado. Obra gráfica original, Información sobre el Artista, Francisco Bores. [Consulta: 18-08-2016] Disponible en: <http://www.tallerdelprado.com/autor.asp?IDAUTOR=45>

TALLER DEL PRADO. [Sitio web]. 2016. Madrid: Taller del Prado. Obra gráfica original, Aguafuertes y puntasecas. José Hierro. [Consulta: 18-08-2016] Disponible en: http://www.tallerdelprado.com/libro_arte_grabado.asp?ID_LIBRO=2

TELEFONICA FOUNDATION [sitio web]. 2008. Madrid: Telefonica Funtacion. Art & Digital Culture, Artistic and Technological Collections. Bores, Francisco. [Consulta: 18-08-2016]. Disponible en: <https://en.fundaciontelefonica.com/art-digital-culture/artistic-and-technological-collections/artistic-collections/?artista=BORES%2C+Francisco&obra=153>